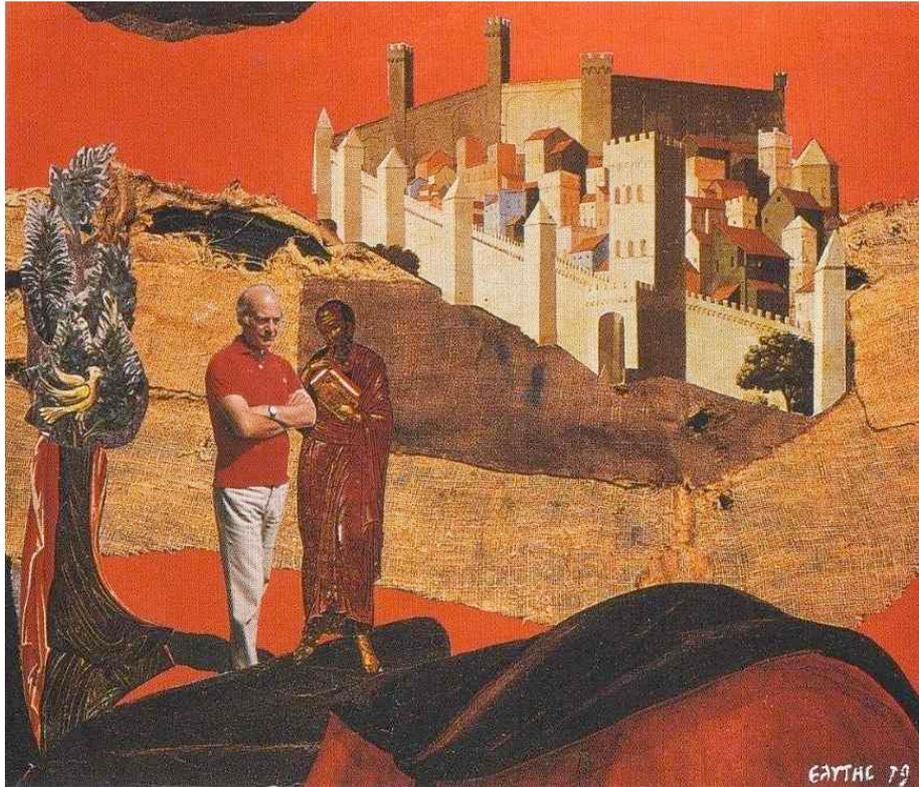


UNIVERSITAT DE BARCELONA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA GRIEGA
2015

**EL GIRO HERMENÉUTICO DEL ÍCONO EN EL CONTEXTO DE GRECIA
MODERNA: DE «ÍCONO BIZANTINO» A «IMAGEN ECLESIAL»**



Collage del poeta griego Odysseas Elytis (1911-1996)

Tesis doctoral presentada por:
Federico Aguirre Romero

Director:
Dr. Ernest Emili Marcos Hierro

Tutor:
Pau Gilabert Barberà

Programa:
Culturas y Lenguas del Mundo Antiguo y su Pervivencia

«No buscamos lo griego ni por amor a lo griego, ni para mejorar la ciencia; ni siquiera lo buscamos para establecer un diálogo más claro, sino únicamente con la vista puesta en eso que quería salir a palabra en tal diálogo, suponiendo que accediese por sí mismo a la palabra».

M. Heidegger

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS (9)

RESUMEN (11)

ABSTRACT (13)

INTRODUCCIÓN. NUESTRO INTERÉS POR EL ÍCONO

0.1 Antecedentes y relevancia (15)

0.2 Marco teórico: la pregunta hermenéutica por el ícono (27)

0.3 Metodología de la investigación (37)

0.3.1 El caso de Grecia (37)

0.3.2 Estructura argumentativa (42)

CAPÍTULO I. PHOTIS KÓNTOGLOU: LA *AGIOGRAPHÍA* (ἀγιογραφία) COMO EXPRESIÓN DE HELENISMO CONTEMPORÁNEO O LA CUESTIÓN DE LA TRADICIÓN

1.1 La pintura de íconos como punto de referencia para la conformación de un ideario griego moderno (51)

1.1.1 *Maniera greca* v/s *maniera italiana* (s. XV - s. XVIII) (51)

1.1.2. El ocaso de la pintura de íconos y los albores de la pintura moderna en Grecia (s. XIX) (62)

1.2 El renacimiento de la pintura de íconos como correlato de Modernidad (s. XX) (70)

1.2.1 La tradición del ícono y la génesis de la pintura moderna en Grecia (70)

1.2.2 Photis Kóntoglou y la tradición pictórica del ícono como *techne* o «procedimiento pictórico» (79)

1.3 *Agiographía* (ἀγιογραφία) v/s pintura moderna (88)

1.3.1 La «iconología» de Photis Kóntoglou y el problema de la tradición (88)

1.3.2 El problema de la tradición como problema hermenéutico (96)

1.3.3 El sentido «hermenéutico» de la tradición en la teología ortodoxa actual (105)

CAPÍTULO II. GIORGOS KORDIS: LA *EIKONOURGÍA* (*εἰκονουργία*) COMO ORIGEN DE UN SISTEMA PICTÓRICO O LA CUESTIÓN DE LA OBRA DE ARTE

- 2.1 La pintura de íconos en Grecia durante la segunda mitad del s. XX. ¿*Mimesis* o *poiesis*? (113)
 - 2.1.1 La reacción al imperativo de la *mimesis* (113)
 - 2.1.2 Giorgos Kordis y la pintura de íconos como *poiesis* (120)
- 2.2 La interpretación «simbolista» del ícono como fundamento del «canon iconográfico» (127)
- 2.3 La «razón estética» (*αἰσθητικὸς λόγος*) del ícono (134)
 - 2.3.1 La diferencia entre «forma» (*μορφή*) y «estilo» (*τεχνοτροπία*) (134)
 - 2.3.2 El espectador: punto de referencia del ícono (139)
 - 2.3.3 El «ritmo» (*ῥυθμός*) como principio plástico (143)
- 2.4 La distinción funcional entre la cuestión estética y la cuestión teológica (156)
 - 2.4.1 El ícono como obra de arte (156)
 - 2.4.2 El ícono como síntesis teológica (168)

CAPÍTULO III. CHRISTOS GIANNARÁS: LA IMAGEN ECLESIAL. HACIA UNA ONTOLOGÍA DE LA IMAGEN

- 3.1 La teología ortodoxa como punto de referencia de la filosofía griega contemporánea (181)
 - 3.1.1 La discusión en torno al concepto de «persona» (*πρόσωπον*) (181)
 - 3.1.2 Christos Giannarás, vida y obra (188)
- 3.2 Consideraciones metodológicas: el «apofatismo» como teoría del conocimiento (193)
- 3.3 Los presupuestos ontológicos del pensamiento cristiano oriental y la propuesta ontológica de Christos Giannarás (205)
 - 3.3.1 La alteridad ontológica: creado (*κτιστό*) e increado (*ἄκτιστο*) (205)
 - 3.3.2 La filiación ontológica: «esencia» (*οὐσία*), «hipóstasis» (*ὑπόστασις*) y «energía» (*ἐνέργεια*) (210)
 - 3.3.3 El concepto de «persona» (*πρόσωπον*) y la ontología de la «relación» (218)
- 3.4 El «acontecer» eclesial como realidad histórica del «modo de ser» personal. La cuestión de la tradición (227)
- 3.5 La imagen (*εἰκόνα*) como «modo de significar» la experiencia de la relación. La cuestión de la obra de arte (233)

CONCLUSIONES. LA PRIORIDAD HERMENÉUTICA DE LA PREGUNTA POR EL ÍCONO
(243)

APÉNDICE I. GIORGOS KORDIS: «LA PINTURA DE ÍCONOS EN LA GRECIA ACTUAL».
(ENTREVISTA) (249)

APÉNDICE II. CHRISTOS GIANNARÁS: «LA PROBLEMÁTICA DEL HELENISMO EN GRECIA
MODERNA Y EL LEGADO FILOSÓFICO DE BIZANCIO». (ENTREVISTA) (261)

PROCEDENCIA DE LAS IMÁGENES (277)

FUENTES (281)

BIBLIOGRAFÍA (283)

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi más profundo agradecimiento al Dios de la vida y a las personas que me han acompañado en este tiempo.

A mi profesor y amigo Ernest Emili Marcos, por su apoyo incondicional y la ayuda que me prestó en todo momento para sacar adelante este trabajo, pero sobre todo por la confianza que me transmitió desde el principio de este proceso. Estoy convencido de que los resultados de este trabajo se deben en gran medida a ello.

También quiero agradecer a los profesores del Departamento de Filología Griega de la Universitat de Barcelona y a su secretaria Roser Villardel, quienes apoyaron en todo momento el desarrollo de diversas actividades e iniciativas extracurriculares que contribuyeron al desarrollo de esta investigación.

También quiero expresar mi gratitud a mis maestros griegos, quienes me introdujeron en la contemplación en tiempo real del mundo griego: Michalis Vasilakis, Giorgos Kordis y Christos Giannarás. Al maestro Vasilakis agradezco aquel encuentro fugaz pero decisivo. Al profesor Kordis agradezco especialmente los años de tutoría en el aprendizaje del arte de los íconos. Al profesor Giannarás agradezco su ayuda y cotutoría no oficial para la realización de esta tesis, supervisión que desde el primer momento se convirtió en una hermosa amistad y en una auténtica dirección espiritual.

Quiero agradecer a mi esposa, Irini, por su paciencia y confianza y a mi hija Violeta por su presencia. También a mis padres, Mistela y Max, a mi suegra Archontía, a mis hermanos, Javiera, Tomás, Benjamín y Vicente, a mi cuñado Daniel y a mis sobrinas Ester y Frida, por estar siempre conmigo, aquí o allá.

Finalmente agradezco a los mineros y trabajadores de Chile, gracias a cuyo sacrificado trabajo se pudo financiar mi investigación con una beca de CONICYT. Agradezco, en fin, al pueblo griego por haberme adoptado y haberme dado la mejor lección que he aprendido de su milenaria civilización: la infinita hospitalidad.

Atenas, otoño del 2015

RESUMEN

Hoy en día existe un auténtico fervor por los íconos bizantinos, testimoniado por el florecimiento de talleres en todo el mundo donde se producen íconos a partir de las técnicas tradicionales, por congresos y cátedras universitarias relativas al arte bizantino y a la teología ortodoxa. En países de tradición ortodoxa, incluso, la pintura de íconos se ha estatuido como el arte oficial de la Iglesia, desarrollándose proyectos iconográficos de gran envergadura. Esta realidad de la pasión de nuestra época por el ícono, sin embargo, plantea determinadas interrogantes que no han sido tratadas en profundidad por la investigación actual. El descubrimiento, por ejemplo, de la especificidad plástica del ícono a principios del siglo XX y su relación directa con el surgimiento del Suprematismo ruso es un tema que no ha sido discutido suficientemente por la historia del arte. Por otro lado, la intención de emplear la tradición en cuestión como vehículo de la experiencia cristiana actual pone de relieve la necesidad de vincular la tradición teológica que el ícono encarna con las búsquedas de la civilización contemporánea, sobre todo si se quiere ver en el ícono una lengua plástica capaz de «decir» la experiencia de fe del hombre actual.

Como destacan diversos autores, la historia «moderna» del ícono es un tema pendiente. Y no sólo porque carezcamos de estudios al respecto, sino sobre todo a causa de la ausencia de un marco metodológico adecuado para abordar la pregunta que se cierne detrás de nuestra pasión contemporánea por los íconos: ¿es posible que una tradición del pasado reviva dando lugar a una poética del presente o se trata de un espejismo generado por la nostalgia de un pasado mejor?

El presente estudio trata sobre el proceso de restitución de la tradición del ícono en el contexto de Grecia moderna y las cuestiones hermenéuticas que este proceso plantea. Su objetivo no es realizar un análisis pormenorizado sino configurar un marco metodológico para el planteamiento de la pregunta que apuntamos más arriba. Para llevar a cabo esta labor, analizaremos la obra de tres autores griegos contemporáneos: Photis Kóntoglou, Giorgos Kordis y Christos Giannarás. En la obra de estos autores, pues, se muestran de manera paradigmática los tres estadios que constituyen el «giro hermenéutico» del ícono en el contexto de Grecia moderna, es decir, el cambio en la interpretación de la tradición pictórica bizantina, la cual no

aparece ya como un hecho del pasado sino como motor fundamental para el desarrollo de la civilización griega moderna.

Palabras clave: ícono, Grecia, hermenéutica, tradición, modernidad.

ABSTRACT

Nowadays there is a real passion for the Byzantine icon, demonstrated by the increasing amount of workshops around the world, where icons are painted according to the traditional techniques, as well as by conferences and university courses on Byzantine art and Orthodox theology. In countries with Orthodox tradition, icon painting has even become again the official art of the Church and monumental mural paintings are created. Nevertheless, the passion of our age for the icon raises certain questions which have not yet been dealt with by current research. For example, the discovery of the pictorial value of the icon itself and its direct relationship with the emergence of Russian Suprematism is an issue that has not been sufficiently discussed by the history of art. On the other hand, the attempts to use the icon painting tradition as a vehicle of the current Christian experience underlines the need to link the theological perspective of the icon with the quests of contemporary civilisation, especially if one is to see the icon as a pictorial language able to express the contemporary man's faith experience.

As pointed out by several authors, the modern history of the icon is an outstanding issue. Not only because we lack in studies on it, but foremost because of the absence of a suitable methodological frame for dealing with the question which is hovering over our contemporary passion for the icons: it is possible that a tradition of the past comes back to life leading to a poetics of the present time or is it about a nostalgic mirage?

This study focuses on the process of recovery of the icon painting tradition in the context of modern Greece and the hermeneutic issues it entails. Its aim is not a detailed analysis but the creation of a methodological framework for addressing the above question. In order to perform this task, we analyse the work of three contemporary Greek authors: Photis Kontoglou, Giorgos Kordis and Christos Giannaras. In their work, one can see in a paradigmatic way the three stages that constitute the “hermeneutic turn” of the icon in the context of modern Greek civilisation, i.e. the turn in the interpretation of Byzantine pictorial tradition, which does no longer present itself as a fact of the past but as an essential driving force for the development of modern Greek culture.

Keywords: icon, Greece, hermeneutics, tradition, modernity.

INTRODUCCIÓN

NUESTRO INTERÉS POR EL ÍCONO¹

«Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo “tal y como ha sido”. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro».

Walter Benjamin.

0.1 Antecedentes y relevancia

En 1557 se publica la obra *Corpus Historiae Byzantinae*, del monje y humanista alemán Hieronymus Wolf². Desde entonces y hasta nuestros días, lo que para sus habitantes y vecinos fuera el Imperio Romano o «Romania» —y, en alguna medida, la continuación natural de la Antigüedad clásica—, se pasará a llamar «Imperio Bizantino», cuyo nacimiento se marca con la fundación de Constantinopla en el año 330 por el emperador romano Constantino I, y cuya disolución se sella con la caída de dicha ciudad en 1453 a mano de los turcos otomanos. Por su parte, aquello que ejercía las funciones de lo que hoy nosotros llamamos obra de arte —guardando

¹ En el contexto de nuestra investigación, nos ceñimos a la primera acepción de la palabra “ícono” consignada por el diccionario de la Real Academia Española: “representación religiosa de pincel o relieve, usada en las iglesias cristianas orientales”; en este sentido, al hablar de ícono nos referimos a “las imágenes sagradas en general, ya sean pinturas sobre tabla, frescos, mosaicos o esculturas.” (Uspensky: 2013, 31). Para la transliteración de nombres griegos al alfabeto latino empleamos el sistema ELOT (siglas en griego del Organismo Griego de Estandarización Lingüística), con excepción de la letra griega «φ», que en lugar de «f» nosotros transliteramos por «ph», y de los diptongos «αι», «ει», «οι» e «υι», que en lugar de su transcripción fonética nosotros transliteramos por «ai», «ei», «oi» e «yi» respectivamente. En lo que respecta a la acentuación, seguimos las normas del castellano. Todas las traducciones de citas del griego moderno al castellano son nuestras, a excepción de los casos en que se indique lo contrario.

² Respecto a la vida y obra de Wolf vid. Beck, H. G. (1984) *Der Vater der deutschen Byzantinistik. Das Leben des Hieronymus Wolf von ihm selbst erzählt*. Munich: Miscellanea Byzantina Monacensia 29.

todas las distancias ciertamente— pasará a llamarse «ícono bizantino»³. Hay que considerar que los nombres no son casuales y que determinan nuestra aproximación a la realidad que señalan; del mismo modo, hay que tener en cuenta que no son absolutos⁴. El adjetivo «bizantino» será empleado por el Clasicismo europeo con un dejo peyorativo y en función de una voluntad muy concreta: delimitar la luminosa Edad Antigua de la oscura Edad Media, y, así, limpiar el legado de la Antigüedad clásica de cualquier presencia indeseada⁵. Así, después de la reaparición del espíritu clásico durante el Renacimiento como un *deus ex machina*, toda la producción artística e intelectual del Oriente cristiano será catalogada de «decadente» y la pintura de íconos será relegada al gran baúl del arte primitivo⁶.

El caso es que hoy se pintan íconos, y no sólo en países de tradición ortodoxa. La pasión iconódula ha llegado incluso hasta el Nuevo Mundo. Además de congresos, talleres y cátedras universitarias en Rusia, Grecia y otros países de Europa del Este — dedicados específicamente a la investigación experimental en vistas de la producción contemporánea de íconos—, en todo el mundo existen talleres e institutos en los cuales se practica esta tradición pictórica milenaria: desde Oriente medio hasta Europa occidental; desde América Latina hasta Estados Unidos. Entonces cabe

³ En la práctica, como subraya el historiador alemán Hans Belting, la pintura de íconos (en todos sus soportes, es decir, mural, tabla y miniatura) es una de las expresiones más importantes —si no la más— de la pintura europea por más de 1000 años (Belting: 2009, 38).

⁴ A partir de los años 70, con la publicación de *The World of Late Antiquity* del historiador irlandés Peter Brown, la historiografía contemporánea reconoce la dificultad de separar taxativamente la civilización bizantina del legado de la Antigüedad (vid. Kyrtás: 2002, 189-305). En la misma línea cabe incluir la denominada teoría de la *Kontinuität* de K. Oehler, quien plantea la tradición filosófico-teológica bizantina como continuación natural del pensamiento griego de la Antigüedad (vid. Oehler: 1969).

⁵ Esta voluntad quedará testimoniada en obras como *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* del padre de la historiografía moderna, Edward Gibbon (1737-1794), o *History of European Morals* de William Lecky (1838-1903), donde el juicio es tajante: Bizancio constituye un claro síntoma de la decadencia y desaparición del Imperio Romano.

⁶ Entendemos el término “Clasicismo” en arte de manera lata, como el establecimiento de un canon basado en una idealización de la estética de la Antigüedad grecorromana. Así, otro factor determinante para la censura de la pintura de íconos durante el Clasicismo europeo y su desvinculación del legado de la Antigüedad, será la asunción en Occidente de la pintura académica como único sistema válido de representación desde el Renacimiento hasta principios del siglo XX, arrogándose a su vez el rol de auténtico continuador de los valores estéticos de la Antigüedad clásica. Esta presunta vinculación originará un espejismo vigente hasta nuestros días: la consideración del arte de la Antigüedad clásica como un arte meramente “naturalista” (vid. Karouzos: 2000, 21-30, Panofsky: 2010, 21-28 y Giannarás: 1980, 250). Sin embargo, la investigación actual ha puesto de relieve el rol protagónico que juega la tradición pictórica bizantina en el desarrollo de la pintura del Renacimiento (Belting: 2009, 33-38) y la contribución determinante de los intelectuales bizantinos que se desplazan a Italia en la difusión de los estudios clásicos.

preguntarse: ¿cómo es posible que nuestra opinión respecto a la tradición pictórica del Oriente cristiano y la comprensión del mundo de la que es portadora haya dado un giro tan radical?



1. «Arca noética». S. Dorin (arquitecto) y I. Popa (iconógrafo). Alba Iulia, Rumania (2012)

Ahora bien, en el contexto del esoterismo que caracteriza nuestra época, el ícono se ha convertido en un eximio exponente de lo «espiritual», lo «místico» y lo «auténtico», empañando tanto la realidad de su uso en el pasado como la experiencia que encarna en el presente. Por su parte, en los países de tradición ortodoxa, se reconoce una fuerte tendencia a dogmatizar el estilo del ícono cerrándose al diálogo con el devenir artístico contemporáneo⁷. No obstante, la presencia del ícono en nuestros días como vehículo de cierta experiencia y manera de ver el mundo —y no sencillamente como objeto de museo— es un hecho irrefutable. En este caso se hace impropio hablar de «ícono bizantino» —desde el momento que Bizancio fue sepultado con la caída de Constantinopla— y surgen las siguientes preguntas que,

⁷ Como destaca Hans Belting con cierto dejo de ironía, el ícono “ha resultado siempre más interesante para poetas y teólogos.” (Belting: 2009, 27).

como veremos más adelante, sólo pueden ser planteadas desde una perspectiva hermenéutica: ¿a qué factores responde el fervor de nuestra época por los íconos? ¿Se trata sencillamente de cierta nostalgia por «la luz de Oriente» que entorpece la labor científica del historiador? (Belting: 2009, 33) ¿Puede la tradición pictórica de la Iglesia de Oriente abrir caminos de creación al hombre contemporáneo, o está estrictamente ceñida a la imitación de un estilo dogmatizado?⁸

La historia del arte nos informa que el descubrimiento moderno del ícono se remonta a mediados del siglo XIX y se enmarca en la búsqueda romántica de nuevos referentes ante la crisis socio-cultural que azota Europa con la caída del Antiguo Régimen⁹. Entonces, dos fenómenos relacionados con la aparición del movimiento romántico confluirán en el descubrimiento de la tradición pictórica de la Iglesia de Oriente: por una parte, la revaloración occidental de las culturas «primitivas» a la luz de los hallazgos arqueológicos y, por otra parte, la reacción de los intelectuales románticos rusos a la occidentalización de Rusia llevada a cabo durante el siglo XVIII por Pedro el Grande, quienes descubrirán en el ícono la auténtica tradición pictórica rusa en contraposición a las tendencias importadas desde Occidente¹⁰. No obstante, aunque ambas circunstancias —el «primitivismo» occidental y el «tradicionalismo» ruso— comparten la misma coyuntura socio-política del Romanticismo, en nuestra opinión dan lugar a dos horizontes de interpretación muy diferentes¹¹.

⁸ “Como veremos, la experiencia propia de la hermenéutica siempre tendrá que ver con esta función de puente entre dos extremos separados: la interpretación deviene necesaria cuando percibimos la presencia de un sentido que, sin embargo, nos resulta extraño. [...] Aunque la hermenéutica se defina como el arte de interpretar y, en especial, de interpretar los textos sagrados, el ámbito que la hermenéutica abarca es sumamente extenso ya que puede incluir desde un objeto tan aparentemente simple como una frase, es decir, la unión de un sujeto, un verbo y un predicado, hasta la pregunta por el sentido de la existencia. Entre estos dos extremos encontramos una gran variedad de fenómenos interpretables como son los textos, los símbolos, los sueños, aquello que una persona dice o hace, la historia individual y la colectiva o el mundo humano con toda la riqueza y variedad característica de sus rituales, instituciones, valores o *costumbres*.” Caner: 2005, 205-206. Para una historia del término “hermenéutica” vid. Caner: 2005, 207-231; respecto a su significado filosófico vid. Maza: 2005, 122-138.

⁹ Sobre la historia del redescubrimiento moderno del ícono vid. Belting: 2009, 27-38.

¹⁰ Para una reseña sobre la comprensión romántica de la tradición vid. Langbaum: 1996, 61-97. Respecto al movimiento eslavófilo que se desarrolla en Rusia durante el siglo XIX vid. Janeras: 2000, 180-7.

¹¹ A diferencia de Belting que no ve una diferencia (Belting: 2009, 33). Para el historiador alemán, en esta época se formula el concepto romántico del ícono, común a Oriente y Occidente y que domina nuestra comprensión del ícono hasta hoy, encubriendo su historia “real” (Belting: 2009, 27 y 32).

Cuando en 1839 el arqueólogo francés Adolphe Didron visita el Monte Athos¹² y descubre la *Hermineia* (*Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, manual técnico e iconográfico redactado en el siglo XVIII por el monje griego Dionisios de Furnás), si bien seguramente se muestra entusiasmado por este arte tan exótico, no dejará de lamentar el carácter servil del pintor de íconos:

«El pintor griego es un esclavo del teólogo. Su obra es el modelo de sus seguidores al igual que la suya es copia de sus predecesores. El pintor se encuentra unido a la tradición como el animal a su instinto; ejecuta una figura como una golondrina su nido, y la abeja, su panal. Su único cometido radica en la ejecución de la imagen, mientras la invención y la idea son asunto de los padres, de los teólogos y de la Iglesia católica.»¹³

No cabe duda que, desde el momento en que se entrega a su investigación arqueológica, la actitud de Didron respecto a los íconos se muestra infinitamente más amistosa que la de los historiadores ilustrados, quienes veían en la pintura de íconos sencillamente un engendro del arte de la Antigüedad clásica. Sin embargo, a pesar de su mirada condescendiente, por lo visto Didron es incapaz de plantearse la posibilidad de estar ante otra manera de concebir la producción artística, y termina identificando al monje-pintor de íconos con la figura de un esclavo en tanto que carece de una concepción personal —individual— de su actividad artística.

Por su parte, el interés de los rusos decimonónicos por el ícono también está relacionado con la aparición de un texto: la *Filocalia*, antología de los padres de la Iglesia de Oriente que será publicada por primera vez en 1782 por el monje Nicodemo del Monte Athos, y traducida poco después al ruso por el monje Paisij Velitchkovsky¹⁴. A finales del siglo XIX dicho texto se popularizó en el medio literario ruso a través de la obra anónima *Relatos de un peregrino ruso*, dando lugar a

¹² El Monte Athos es una suerte de “República monástica” ubicada en uno de los pies de la península de Chalkidikí, al norte de Grecia, cerca de Tesalónica. A partir del siglo IX se constituirá en centro espiritual y artístico del cristianismo oriental.

¹³ Del prólogo a la traducción francesa del texto de Dionisios de Furnás (en Belting: 2009, 28.) Además de al francés, el texto será traducido al alemán, con lo que nos podemos hacer una idea de la amplia difusión del texto de Furnás en el seno del Romanticismo.

¹⁴ Vid. *Filocalia*: 1985, 11. A partir de comienzos del siglo XX y hasta nuestros días, el renacimiento de la patrística oriental en el mundo ortodoxo cristalizará en diversas propuestas filosóficas contemporáneas, tales como las del ruso Nikolái Berdiáyev (1874-1948), del rumano Dumitru Stăniloae (1903-1993) o del griego Christos Giannarás (1935), por citar sólo dos ejemplos.

un auténtico renacimiento de la tradición espiritual del Oriente cristiano, y cuya influencia se rastrea en la obra de una de las cumbres de la literatura universal, *Los hermanos Karamazov* (1880) de Fiodor Dostoievski (1821-1881)¹⁵. En la obra de Dostoievski, la figura del *starets* —una suerte de monje peregrino que ejerce la función de director espiritual— juega un rol fundamental en la conformación del carácter de Aliosha, el héroe de la novela, portador de un nuevo tipo de sabiduría que concilia la duda existencial del hombre moderno con la serenidad —*ἡσυχασμός*— de la tradición monástica ortodoxa.

Si bien es indiscutible que la labor historiográfica y arqueológica del siglo XIX junto con la crisis socio-cultural de la Rusia pre-revolucionaria son factores determinantes para el descubrimiento del ícono y que se influyen mutuamente, no obstante las situaciones hermenéuticas que marcan la aproximación al mismo fenómeno difieren: mientras que para el científico europeo el ícono es algo exótico y que sólo puede apreciar como un objeto del pasado, el intelectual ruso lee en él una tradición espiritual ininterrumpida y lo aborda como un miembro vivo de su historia. Es importante subrayar que entendemos el término «situación hermenéutica» como el acervo de experiencia previa a la elaboración de un juicio determinado, lo cual no sólo limita cualquier aproximación a un fenómeno determinado —incluso la aproximación objetivante del científico— sino también, y sobre todo, se constituye en posibilidad para su aparición¹⁶.

En las primeras décadas del siglo XX, la suerte del ícono cambiará drásticamente: se realizan exposiciones en Rusia (1913), en Alemania (1926) y en Inglaterra (1929), y se incorporan colecciones de íconos a los museos de Europa. Por su parte, el interés ruso y occidental por el ícono confluirá en París, ciudad que se constituirá en uno de los centros europeos donde su estudio adquirirá el carácter de disciplina académica en el contexto de la «Bizantinística»¹⁷, y donde los intelectuales

¹⁵ Un poco antes, en 1873 se publica la novela *El ángel sellado* de Nikolai S. Leskov, donde en torno a un ícono se cifra la restitución del carácter ruso: “En este contexto, los iconos adquirieron gran importancia, pues al fin y al cabo se trataba de la única forma de pintura rusa existente antes del giro hacia Occidente.” (Belting: 2009, 31).

¹⁶ Volveremos sobre este concepto más adelante (p. 24). Vid. tb. H. G. Gadamer, “Los prejuicios como condición de la comprensión” (en Gadamer: 1991¹, 344-360).

¹⁷ Dos personalidades relacionadas con el nacimiento y desarrollo de dicha disciplina en Francia son el arqueólogo e historiador francés Gabriel Millet (1891-1921) y el historiador del arte de origen ruso André Grabar (1896-1990). Otros centros europeos de la Bizantinística serán Alemania y Austria, de donde surgen las importantes contribuciones de figuras como Kurt Weitzmann (1904-1993), Ernst Kirtzinger (1912-2003) y Otto Demus (1902-1990).

rusos de la diáspora, unos exiliados por el ejército rojo y otros por el blanco, fundarán los Institutos Teológicos San Sergio (1925) y San Dionisio (1945)¹⁸. Así pues, en este periodo se configuran los dos ámbitos de conocimiento que en la actualidad se debaten la «verdad» del ícono: por una parte la Bizantinística —que aglutina las disciplinas de la historia del arte y la arqueología— y, por otra parte, la teología ortodoxa contemporánea. No obstante, en la misma época se termina de manifestar un tercer factor que, en nuestra opinión, es el más determinante para el descubrimiento moderno del ícono, dado que está relacionado con su injerencia inmediata en el estado de cosas de la civilización contemporánea: el rol del ícono en la conformación de las Vanguardias.

Una posible lectura de la recurrencia de las Vanguardias al ícono viene dada por cierta tendencia «primitivista» presente en la pintura moderna (Belting 2009, 32), reconocible ya desde Van Gogh con su debilidad por los grabados japoneses hasta Picasso con su predilección por las máscaras africanas, y atribuida a la búsqueda de una renovación del repertorio formal que en Occidente se había reducido a la forma naturalista. Sin embargo, como veremos a continuación, la referencia de los pintores rusos al ícono no se limita a aspectos formales sino que se basa en su función litúrgica. Por lo demás, mientras que un espectador occidental —y posiblemente el mismo Picasso— tendrá que visitar un museo para tener una experiencia de las máscaras africanas que inspiraron el primer cuadro cubista de la historia (*Las señoritas de Avignon*, 1907), para el espectador y el artista ruso el ícono constituye expresión de una tradición vernácula y en gran medida vigente¹⁹.

Así, en diciembre de 1915 en San Petersburgo, se realiza la primera muestra pública de las Vanguardias rusas; en esta exposición, paradójicamente titulada «Última Exposición Futurista: 0.10», se expone por primera vez el *Cuadrado Negro* de Kazimir Malevich (1878-1935) (Durozoi: 1997, 650). No viene al caso detenernos

¹⁸ Vid. Janeras: 2000, 183-7. El Instituto Teológico de San Sergio, estrechamente relacionado con el florecimiento de la patrística oriental, funciona hasta nuestros días y, junto con el seminario de San Vladimir en Nueva York (fundado en 1905), constituyen centros de investigación y difusión del pensamiento cristiano ortodoxo contemporáneo. En este contexto, el escritor y pintor de íconos ruso Leonidas Uspenski (1902-1987) desarrollará la “teología del ícono” que dará lugar a la publicación en 1960 de *La Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe* (Paris: Ed. du Cerf), libro fundamental para comprender la recepción contemporánea del ícono en Occidente. Por su parte, la obra de los intelectuales rusos de la diáspora contribuirá determinadamente al desarrollo de corrientes filosóficas como el “personalismo” y el “existencialismo”, llegando su influencia hasta la fenomenología contemporánea (vid. Restrepo: 2011).

¹⁹ Vid. Ziogas: 2000, 53.

a analizar la importancia de dicha obra para el posterior desarrollo del arte moderno en general y del arte abstracto en particular²⁰. Querríamos detenernos en un detalle que abre, literalmente, una nueva perspectiva para la interpretación de lo que hasta hoy conocemos como «ícono bizantino» y su relevancia para la civilización contemporánea: la ubicación del cuadro. Como podemos apreciar a continuación (fig. 2), la emblemática obra de Malevich se coloca en el vértice de la habitación y con una leve inclinación hacia delante, exactamente como se suele colocar el ícono de la Virgen en los espacios públicos y privados de la Rusia prerevolucionaria (Ziogas: 2000, 40-41)²¹.



2. *Última Exposición Futurista: 0.10* (1915).

Ahora bien, colocar un cuadro en el vértice de la habitación no es casual. A diferencia del muro, que se relaciona de manera unidireccional con el espacio, el vértice domina todo el espacio. Si a esto añadimos que el «cuadro» del que hablamos carece de fondo y perspectiva —como es el caso del ícono y del *Cuadrado Negro*—, podemos afirmar que dicho cuadro no genera un espacio ilusorio sino que «se queda» en el espacio donde se ha ubicado. En estricto rigor, por tanto, desde el momento en que la superficie bidimensional de la imagen no se separa del espacio del espectador,

²⁰ Vid. Argan: 1985, 618-619.

²¹ Como subraya Ziogas, es muy probable que un espectador ruso de aquel entonces estuviera completamente familiarizado con la referencia al ícono.

no convendría hablar de «cuadro» sino lisa y llanamente de «imagen» (εἰκών)²². Tampoco es casual que esta operación se enmarque en la búsqueda moderna del Suprematismo o arte no-objetual (Durozoi: 1997, 407)²³.

La influencia que ejerce el ícono «bizantino» sobre la concepción del espacio en el arte moderno no se limita a la obra de Malevich. Entre 1921 y 1924, el matemático y teólogo ruso Pavel Florenski (1882-1937) ocupa la cátedra «Análisis de la espacialidad en la obra de arte», en la Escuela de Arte y Técnica de Moscú (VKhUTEMAS) —el correspondiente de la Bauhaus en Rusia (Florenski: 2005, 9-10)²⁴. La experiencia docente de Florenski en la escuela antes mencionada —semillero de importantes representantes de la pintura moderna—, da lugar en 1925 a la redacción del tratado «Análisis de la espacialidad y del tiempo en las obras de arte figurativas»²⁵. En dicho tratado Florenski demuestra que la perspectiva es «una» manera, entre otras, de representar el espacio natural sobre una superficie bidimensional, poniendo en entredicho el principio de verosimilitud de la pintura académica y el estatuto moderno del conocimiento científico, basado en la distinción taxativa entre sujeto-objeto²⁶.

La huella del ícono se puede rastrear en otros pintores rusos de principios del siglo XX, tales como Kandinski, Chagall o Jawlensky; tampoco carece de importancia, a nuestro parecer, el hecho de que uno de los fundadores del Constructivismo, Vladimir Tatlin (1885-1953), comenzara como pintor de íconos (fig. 3)²⁷. Por su parte,

²² Como señala Ziogas, la recurrencia de Malevich al ícono avanza desde una referencia puramente estilística —como es el caso de otros pintores rusos y del antes mencionado “primitivismo”— a una comprensión de las operaciones plásticas del ícono en cuanto tales, las cuales obedecen a una función concreta del ícono en el contexto del culto ortodoxo: el carácter de “presencia real” que adquiere la imagen sagrada en tanto que en ella se realiza una “epifanía”, y la cual, en lugar de inaugurar un espacio ilusorio, se apropia de un lugar en el espacio donde se ubica. Sobre esto volveremos más adelante. Para la relación entre el ícono y el Cuadrado Negro vid. tb. Restrepo: 2011, 34-36.

²³ Según Ziogas, el espacio del ícono y del *Cuadrado negro* se compone de diferentes planos superpuestos que, al no relacionarse con ningún fondo pictórico, se despliegan “semióticamente” hacia el espacio del espectador (Ziogas: 2000, 80).

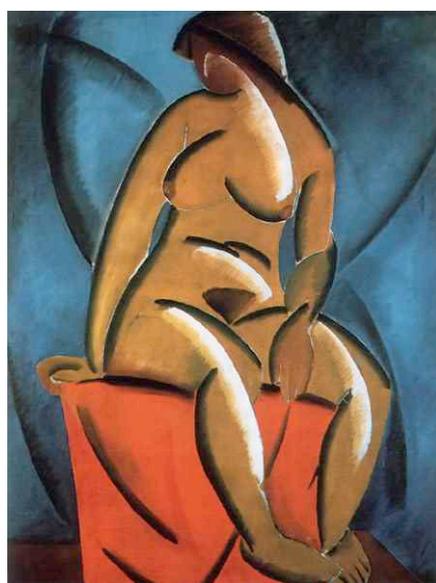
²⁴ Dichas escuelas tienen un carácter experimental y surgen como un nuevo modelo pedagógico alternativo a la enseñanza académica (Vid. Cassou: 1964, 110-103).

²⁵ Edición en castellano: Florenski, P. (2005): *La perspectiva invertida*. Madrid: Siruela.

²⁶ La refutación de Florenski se basa en una crítica al espacio euclídeo y la gnoseología kantiana (Florenski: 2005, 92-105). En la misma época (1927) se publica la obra de Erwin Panofsky *La perspectiva como forma simbólica* donde también se explican los principios ópticos que refutan el carácter “científico” de la perspectiva matemática (Panofsky: 2010, 11-20). El tema de la perspectiva en el ícono ha dado lugar a múltiples interpretaciones. Nosotros volveremos sobre este tema en el curso de nuestra investigación.

²⁷ Como apunta Ziogas, ya desde 1874 los pintores rusos de la Colonia Abrámtsevo recurrirán al estudio del ícono para el desarrollo de su proyecto artístico (Ziogas: 2000, 34).

además de Rusia, la impronta del ícono bizantino se estampará también en Occidente, a través de la obra de Matisse, Klimt o Rouault —destacados representantes de los movimientos vanguardistas europeos. Y no se limitará al campo de las artes plásticas, sino que se expandirá a la literatura a través de la obra madura del coloso de la literatura inglesa, William B. Yeats, y la obra temprana de uno de los poetas más influyentes del siglo XX, Rainer Maria Rilke²⁸. Como colofón de este impulso poético que pareciera desprenderse del ícono, podríamos señalar la película *Andrei Rubliov* (1966) —referente indiscutible de la cinematografía contemporánea y la problemática artística de nuestro tiempo— del cineasta ruso Andrei Tarkovski (1932-1986), en la que la biografía del monje-pintor de íconos sirve de correlato para presentar la tarea del artista contemporáneo según Tarkovski²⁹.



3. V. Tatlin, *Modelo* (1913).

²⁸ En 1928 Yeats publicará el poema *Sailing to Byzantium*, donde expresa su admiración por una sabiduría que no envejece y celebra la existencia perenne del mundo sensual en los mosaicos. En 1905 Rilke publica el *Libro de horas*, cuyas dos primeras partes están inspiradas en sendos viajes a Rusia en 1899 y 1900. En estos viajes, además de familiarizarse con la lengua rusa, el escritor checo tuvo la oportunidad de visitar monasterios ortodoxos, de cuya experiencia seguramente surge el monje-pintor de íconos como voz central de estos ciclos poéticos. También cabe destacar el volumen escrito por uno de los fundadores del Dadaísmo, Hugo Ball, *Cristianismo bizantino. Tres vidas de santos (Juan Clímaco, Dionisio Areopagita y Simeón el Estilita)*, publicado en Munich en 1923.

²⁹ Esta película de Tarkovski fue premiada en Cannes (1969), París (1969 y 1972), Helsinki (1973), Stradford (1973) y Belgrado (1973); además de múltiples artículos y estudios monográficos en todo el mundo, hace algunos años se llevó a cabo la traducción del guión literario al castellano por Ricardo San Vicente (Ed. Sígueme, Salamanca, 2006). Un detallado informe del proceso de gestación, producción y recepción de *Andrei Rubliov* se puede encontrar en Llano: 2002, 155-297.

Por lo visto el ícono, a diferencia de otras tradiciones del pasado, ocupa un lugar privilegiado en la conformación del estado de cosas de la cultura contemporánea y no se limita a ser la expresión de una nostalgia o de un dogma cerrado³⁰. La evidencia de que el ícono juega un rol determinante en la asimilación de ciertos valores de la Modernidad en países de tradición ortodoxa y el hecho de que hoy se pinten íconos en todo el planeta lo corrobora. Sin embargo, cabe preguntarse: si, por una parte, el arte moderno constituye una *tabula rasa* del arte del pasado y, por otra parte, el ícono es un hecho consumado por la desaparición del Imperio Bizantino en 1453, ¿cómo es posible que ambos colaboren como factores determinantes en la elaboración de una poética del presente? Esta pregunta no sólo todavía no ha recibido una respuesta satisfactoria sino que, lo más importante, todavía no ha sido planteada adecuadamente a causa de la ausencia de un marco metodológico idóneo³¹.

Las dos disciplinas encargadas del estudio del ícono en la actualidad —la Bizantinística y la teología ortodoxa contemporánea— si bien reconocen que la dilucidación del vínculo entre el descubrimiento del «ícono bizantino» y el desarrollo del arte moderno es un tema pendiente, no son capaces de ponerse de acuerdo para abordarla. Así, por una parte, para el bizantinista la aproximación del teólogo carece de método, pues obedece a la nostalgia de una época que ya no existe³²; por otra parte, para el teólogo ortodoxo la aproximación del científico —y quizá la de Occidente en general— ignora la experiencia de la Revelación que tiene lugar en el seno de la

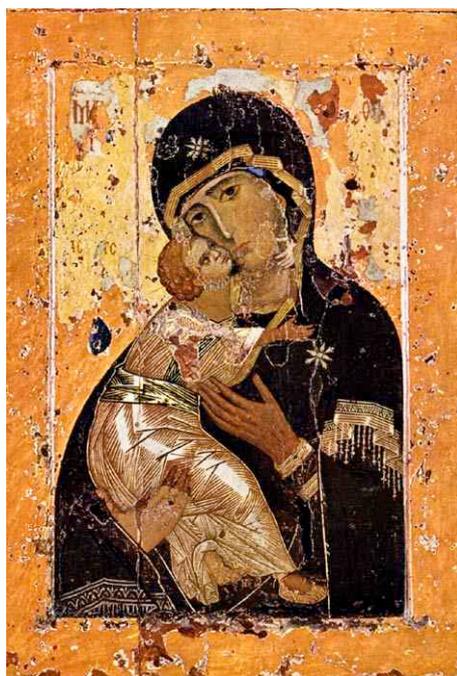
³⁰ “Hoy nos hacemos una idea de su *historia* a partir de piezas conservadas desde el siglo V hasta el siglo XV, pero la *historia de su alcance y su influencia* en Occidente sobrepasa con creces estos límites.” (Belting: 2009, 38). Belting, no obstante, se refiere a la injerencia del ícono en la conformación del arte del Renacimiento. Respecto a la injerencia en el estado de cosas actual, subraya Ch. Schönborn: “La fascinación que suscita el icono en nuestros días es un signo, es más que nostalgia” (Schönborn: 1999, 210); en esta línea también las investigaciones del filósofo francés J. L. Marion (vid. Marion: 2006).

³¹ Bibliografía respecto al tema de la relación del ícono con el arte moderno se puede encontrar en Belting: 2009, 32, Ziogas: 2000, Kordis: 2007, 7-10 y Kalokyris: 1980. Ya desde la primera mitad del siglo XX aparecen autores que abordaron este vínculo, tales como Clive Bell en su obra *Art* (1914) y Clement Greenberg en *Art and culture* (1958), sin embargo, sus análisis responden a factores externos al problema que planteamos, el cual se centra en la consideración del ícono como una lengua plástica. Así, desde la perspectiva de estos autores, el vínculo entre el ícono y el arte moderno viene dado por la superación del “mundo natural” en vistas de expresar un “mundo espiritual”, en contraposición a la pintura naturalista de la Academia (Ziogas, 31-2), explicación que no se hace cargo de la dilucidación de la particularidad propiamente plástica del ícono.

³² “Hoy ciertos emigrantes que han perdido su patria y los espíritus religiosos que añoran un arte puro, «original», *compiten* por el culto *verdadero* del ícono que puede satisfacer cada ejemplar. Este libro no está escrito para ellos.” (Belting: 2009, 33)

Ortodoxia, contaminando de concepciones mundanas la pureza del dogma³³. Esta polarización entre ambas ciencias, las cuales no obstante coinciden al denominar su objeto de estudio «ícono bizantino», contribuye a crear una serie de malentendidos que dificultan la comprensión del ícono en tanto que fenómeno cultural contemporáneo.

De este modo, por ejemplo, mientras que algunos teólogos sostienen que un ícono para ser tal —léase «bizantino»— debe ajustarse a estrictas normas estilísticas, los hallazgos arqueológicos demuestran la variedad de estilos que presenta el ícono en su desarrollo histórico, hecho que abre para la producción actual de íconos un horizonte de innovación y creación³⁴. Por otro lado, la opinión común de la historia del arte atribuye la ausencia de perspectiva en el ícono a la influencia del Neoplatonismo sin profundizar en el sentido pictórico en cuanto tal de dicha operación y su vinculación a una comprensión del mundo en gran medida opuesta a la ontología neoplatónica, comprensión que, además, se sigue desarrollando hoy en el contexto de la experiencia eclesial que la teología actual investiga³⁵.



4. *Virgen de Vladimir* (s. XII).

³³ “El ícono no es para nosotros un objeto que nos ofrezca un disfrute sensorial o que excite nuestra curiosidad científica, sino que tiene un sentido teológico.” (Uspenski: 1991, 61).

³⁴ El “estilo” que hasta nuestros días define la opinión común de lo que es un ícono, se identifica principalmente con los íconos rusos, los cuales, sin embargo, aparecen al final de una larga trayectoria en que el ícono conoce infinidad de estilos (fig. 4). Los hallazgos arqueológicos de mediados del s. XX tanto en el Monasterio de Santa Catalina en Egipto como en Roma han contribuido a corregir esta distorsión (Belting: 2009, 36-38).

³⁵ Respecto a la vinculación de la estética neoplatónica con el ícono y en particular el tema del espacio vid. Grabar: 1968, 15-29. Para una crítica a la interpretación “neoplatónica” de la literatura patristica vid. Stouphí-Poulymenou: 2003, 539-542.

Sin lugar a dudas, la situación que aquí exponemos de manera tan sucinta presenta muchos matices³⁶. No obstante, lo que nos interesa subrayar es la aporía de la investigación actual cuando el ícono deja de ser «bizantino» para convertirse en vehículo de cierta «poética» del presente. Por tanto, si bien es cierto que la historia del interés moderno por el ícono se remonta al siglo XIX y cristaliza en la conformación de dos disciplinas académicas, Bizantinística y teología ortodoxa contemporánea, también es un hecho la ausencia de un marco metodológico común a ambas disciplinas, hecho que origina, entre otros problemas, la perplejidad para abordar el asunto que aquí nos ocupa: la consideración del ícono como un puente entre tradición y Modernidad. De esta manera, y aunque la Bizantinística y la teología sólo sean capaces de ver el ícono como «bizantino» —cada cual por razones diferentes pero ambas ignorando lo mismo—, el *Cuadrado negro* de Malevich y parte significativa del arte y el pensamiento que se desarrolla durante todo el siglo XX vincularán de manera indisoluble la propuesta estética del arte moderno a la experiencia histórica del ícono.

0.2 Marco teórico: la pregunta hermenéutica por el ícono

La hipótesis de nuestra investigación se podría formular de la siguiente manera: la realidad de la producción contemporánea de íconos da lugar a un «giro hermenéutico», es decir, un cambio en la interpretación de lo que suele denominarse «ícono bizantino», giro en virtud del cual se hacen patentes determinadas problemáticas de la civilización contemporánea y se constata la pervivencia de ciertos valores diacrónicos de la civilización griega. El giro en cuestión, como hemos adelantado, queda en evidencia por la proliferación de talleres, institutos y cátedras universitarias donde la tradición pictórica del Oriente cristiano se presenta como algo más que un objeto de museo. Por su parte, esta interpretación moderna de la tradición del ícono no se limita a un ámbito meramente confesional, sino que juega un rol fundamental en el desarrollo mismo de nuestra cultura contemporánea de la «imagen».

³⁶ Respecto a la relevancia de la cuestión del ícono en el contexto de la estética contemporánea y el enfrentamiento entre la perspectiva “teológico-filosófica” y la perspectiva “historicista” cf. Restrepo: 2011, 26-29. En el artículo en cuestión, el autor confronta las perspectivas del filósofo francés Jean-Luc Marion y del historiador alemán Hans Belting respecto al ícono a partir del análisis de sendas obras que según Restrepo marcan un precedente en la discusión bibliográfica actual: *Dios sin el ser* (1982), de Marion e *Imagen y Culto* (1990), de Belting.

Ahora bien, nuestro planteamiento se enfrenta de entrada a dos objeciones que provienen de las dos disciplinas dedicadas al estudio del ícono en nuestros días: por una parte, a la frontera histórica establecida por la Bizantinística que limita la realidad del ícono a su estatus de objeto de museo y, por otra, a la restricción dogmática de la teología que impide reconocer en el ícono cualquier pretensión estética en el sentido moderno del término. En ambos casos, el apelativo «bizantino» se constituye en una barrera que impide abordar de manera metodológicamente satisfactoria la problemática que nos ocupa, a saber, la pregunta hermenéutica por el ícono: ¿qué características presenta la tradición pictórica del ícono en tanto que práctica contemporánea y cómo se relaciona con el pasado y el presente de la civilización que encarna? Para la dilucidación de nuestro problema, querríamos detenernos en el siguiente texto que, en nuestra opinión, expresa de manera paradigmática las dos objeciones que plantea el «ícono bizantino» a la realidad de la producción contemporánea de íconos:

«La historia del descubrimiento del icono se refleja en las ideas románticas e históricas del siglo XIX, lo que ha conducido con frecuencia a una idea errónea del ícono histórico. Cuando el culto al icono en la época de la Ilustración se había convertido en un fenómeno marginal, que sólo perduraba en prácticas populares, fue restaurado en el contexto del reclamo de un mundo perdido. Frente al clasicismo y al arte secularizado de las academias, el icono ofrecía un ideal artístico que se creía medieval y estaba convenientemente aureolado. La “luz de Oriente” permitiría tomar conciencia de cómo el arte se había alejado de sus antiguos vínculos y de la pérdida de su pretensión cultural.» (Belting: 2009, 33)

Los dos postulados que se desprenden de este texto se podrían formular de la siguiente manera: en primer lugar, que el ícono «histórico» es el ícono que se produce hasta la caída del Imperio bizantino en 1453³⁷; en segundo lugar, que la obra de arte, progresivamente desde el Renacimiento hasta nuestros días, ha perdido su «pretensión

³⁷ Para la historia del arte, la historia del ícono en estricto rigor termina con la caída de Constantinopla. Sin embargo, en la práctica, la Bizantinística no da por cerrado el capítulo del “ícono bizantino” con la caída del imperio, y acuña el término “metabizantino” para catalogar la producción artística del territorio griego que no caerá bajo dominio turco sino hasta entrado el siglo XVII, como la isla de Creta (vid. Chatzidakis: 1987). En cualquier caso, lo que nos interesa subrayar es que en el texto que citamos el ícono “histórico” se restringe a un determinado periodo histórico inexorablemente pasado.

cultural»³⁸. Estas dos afirmaciones, desde la perspectiva de la ciencia histórica, son perfectamente legítimas. No obstante, cuando dichas sentencias pretenden agotar el significado del ícono para nuestra época se presenta un problema, principalmente metodológico, relacionado con el menosprecio de cierta información también histórica relativa al quehacer actual de aquel que pinta íconos, en tanto que «El interés histórico no se orienta sólo hacia los fenómenos históricos y las obras transmitidas, sino que tiene como temática secundaria el efecto de los mismos en la historia» (Gadamer: 1991¹, 370). Desde esta perspectiva, en relación al «ícono bizantino» la realidad de la producción contemporánea de íconos no se presentaría ya como una simple nostalgia que conduce a la imitación de un estilo dogmatizado, sino como un efecto que produce el conocimiento del pasado para la elaboración de un proyecto en el presente³⁹. Ahora bien, esta conciencia de la «historia efectual» no es nueva; lo que es nuevo es la perspectiva propiamente hermenéutica que se puede rescatar de ella:

«[...] la exigencia de un planteamiento histórico-efectual cada vez que una obra o tradición ha de ser extraída del claroscuro entre tradición e historiografía y puesta a cielo abierto; esta exigencia, que no se dirige tanto a la investigación como a la conciencia metódica misma, es consecuencia obligada de toda reflexión a fondo de la conciencia histórica.» (Gadamer: 1991¹, 370)

En este sentido, y en relación a los postulados enunciados anteriormente, cabe preguntarse: en primer lugar ¿el ícono que se produce en nuestros días no es un ícono histórico?; en segundo lugar, ¿entre la era de la «imagen» y la era de la «obra de arte»⁴⁰ existe en verdad un abismo histórico infranqueable que nos prohíbe ver en el ícono algo más que un objeto de museo o la expresión de un dogma? Como hemos señalado anteriormente, desde el momento en que las condiciones geográficas, sociales y económicas de Bizancio han desaparecido —si no por completo, en gran medida—, sería absurdo sostener que el ícono que se produce en nuestros días sea

³⁸ Así, para la teología ortodoxa los caminos del arte moderno y del “ícono bizantino” parecen ser irreconciliables; esta es la postura de L. Uspenski, el padre de la “teología del ícono”. Por su parte, es frecuente escuchar tanto en el ámbito de los talleres iconográficos como en el ámbito académico griego la diferenciación entre la pintura de íconos o “*agiographía*” (*ἀγιογραφία*) y la pintura “mundana” (*κοσμική ζωγραφική*).

³⁹ Esto ha sido demostrado *de facto* por la influencia de la pintura bizantina en la obra de los artistas modernos que mencionamos en el apartado anterior.

⁴⁰ Es decir, entre la Edad Media y la Edad Moderna.

«bizantino»; no obstante, esto no significa necesariamente que no sea «histórico» y que no se relacione con ciertos valores diacrónicos de dicha civilización del pasado.

La hermenéutica nos ofrece una diferenciación metodológica fundamental para una aproximación adecuada a estas preguntas: la «historicidad» de la experiencia no está relacionada solamente con la historia como saber objetivo del tiempo (*Historie*), saber que separa y limita taxativamente en épocas y estilos las cosas del pasado; antes bien, cada vez que nos aproximamos a una obra del pasado, incluso dicha voluntad sistematizadora viene determinada por la experiencia del tiempo como un «acontecer» (*Geschichtlichkeit*), en el cual nos «encontramos» con las obras del pasado siempre bajo condiciones socio-culturales muy concretas que definen nuestro punto de vista (Heidegger: 1998, 389-418)⁴¹. De este modo, la experiencia histórica como acontecer está en la base de cualquier aproximación a los hechos del pasado — incluso la del historiador— y define una «situación hermenéutica» muy concreta desde la cual llevamos a cabo cada proyecto interpretativo.

«El concepto de situación se determina justamente en que presenta una posición que limita las posibilidades de ver. Al concepto de la situación le pertenece esencialmente el concepto del *horizonte*. Horizonte es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto. Aplicándolo a la conciencia pensante hablamos entonces de la estrechez del horizonte, de la posibilidad de ampliar el horizonte, de la apertura de nuevos horizontes. [...] La elaboración de la situación hermenéutica significa entonces la obtención del horizonte correcto para las cuestiones que se nos plantean cara a la tradición.» (Gadamer: 1991¹, 372-373)

Ahora bien, a la hora de definir una situación hermenéutica nos enfrentamos al hecho de que las condiciones socio-culturales del pasado pueden diferir

⁴¹ La Hermenéutica como corriente filosófica se basa en el proyecto ontológico de M. Heidegger (1889-1976), y en particular en los postulados de su obra *Ser y tiempo* (1927). Dicha obra marcará justamente un “giro hermenéutico” en la filosofía continental, el cual viene dado por la constatación de que el fenómeno de la comprensión constituye “una determinación ontológica del hombre y un rasgo definitorio de la filosofía como tal en tanto que expresa la apertura del hombre al ser” (Maza: 2005, 122). En este contexto, además de abrir un nuevo horizonte para abordar el conocimiento de la historia, la distinción entre *Historie* y *Geschichtlichkeit* refleja la realidad gnoseológica de que el hombre, antes de experimentar la realidad como un estar-ahí (*Vorhandenheit*), es decir, como un objeto, se encuentra compenetrado con ella existencialmente en el modo del uso (*Zuhandenheit*) (vid. Heidegger 1998, 94-99): “Mi vivir no se me da como un objeto puesto ante mí, ni menos como una forma inmanente a la conciencia, sino como un ocuparse de variadas formas con las cosas, que me involucra y afecta, pues me puede resultar bien o mal” Maza: 2005, 124.

sustancialmente de las del presente —como es, sin lugar a dudas, el caso de Bizancio y la civilización contemporánea. No obstante, el establecimiento de dichas condiciones no es un proceso externo a la interpretación misma y que no tenga ninguna implicancia en la conformación de nuestros juicios: antes bien, dicho proceso interviene tanto en el estatuto que adopta una época determinada como en el proyecto civilizatorio que puede surgir de una determinada interpretación del pasado⁴².

Así, por ejemplo, la interpretación de la plástica de la Antigüedad clásica por parte del Clasicismo europeo establece el principio mimético como su rasgo definitorio, el cual, además de caracterizar como «naturalista» el arte antiguo, definirá el derrotero del arte occidental por más de quinientos años; en nuestra época, en cambio, obedeciendo a una situación hermenéutica distinta a la del Clasicismo, se ha relativizado el carácter naturalista de la plástica de la Antigüedad poniendo de relieve otros aspectos⁴³. ¿Significa esto que la civilización occidental estuvo equivocada por medio milenio? De ningún modo, sencillamente observaba un ángulo diferente del mismo fenómeno; la equivocación, desde la perspectiva hermenéutica, estaría en dogmatizar una determinada interpretación, como, en nuestra opinión, sí sucede en alguna medida durante el Clasicismo europeo, y cuya consecuencia fue, entre otras, la marginación del arte bizantino y la omisión de su rol como continuador natural del arte de la Antigüedad.

Por tanto, la situación hermenéutica —que determina, repetimos, incluso la interpretación del pasado que lleva a cabo la ciencia histórica— se configura solamente desde el momento en que, y sin perjuicio de la especificidad de cada época histórica, el acontecer de la historia cataliza la experiencia de otro tiempo con la nuestra o, en términos hermenéuticos, la experiencia del presente y el pasado se fusionan; de otro modo, sin este contacto —digamos «existencial»—, sería absurdo plantar cualquier posibilidad interpretativa:

«El horizonte del presente pues no se forma al margen del pasado. Ni existe un horizonte del presente en sí mismo ni hay horizontes históricos que hubiera que ganar.

⁴² «Así, el diálogo con el pasado es un diálogo que va cambiando el ser del mundo en sus tres dimensiones temporales: *el mismo pasado*, en cuanto cambia mi comprensión de él; *el presente*, en cuanto la nueva experiencia cambia mi relación conmigo mismo y con el mundo; *el futuro*, en cuanto modifico mis proyectos de ser”. Giannini: 2005, 397-98.

⁴³ Vid . nota 6.

Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos “horizontes para sí mismos”.» (Gadamer: 1991¹, 376-377)

Ahora bien, la «fusión de horizontes» no se realiza entre un individuo y un objeto sencillamente, en cuyo caso los juicios se exponen a la arbitrariedad de opiniones y prejuicios, sino que tiene lugar en el contexto de una serie de eventos históricos testimoniados en obras —es decir, una tradición—, los cuales siguen sucediendo en tanto que son capaces de dar sentido a la experiencia de una comunidad⁴⁴. En este sentido, la validez de nuestros juicios sobre el pasado no reposa exclusivamente en un «método científico» sino principalmente en el ámbito de nuestra experiencia, siempre comunitaria, de la tradición. De este modo, «La fusión tiene lugar constantemente en el lugar de la tradición, pues en ella lo viejo y lo nuevo crecen siempre juntos hacia una validez llena de vida, sin que lo uno ni lo otro lleguen a destacarse explícitamente por sí mismos» (Gadamer: 1991¹, 377). En este punto, sin embargo, nos enfrentamos a un peligro significativo: el anquilosamiento de una tradición a causa de la coacción de la experiencia originaria que la vehicula por parte de ciertas instituciones —llámese «Iglesia», «Academia», «Estado»—, cuyo resultado puede ser incluso la desaparición de la misma tradición⁴⁵. Por esta razón, para que efectivamente se produzca dicha «fusión de horizontes» y, por ende, para que una tradición perviva en un presente cargado de sentido, es necesario que el conjunto de una comunidad —y no sólo un sujeto científico o una institución— comprenda el significado de su tradición, transformándola:

«[...] si el texto, ley o mensaje de salvación, ha de ser entendido adecuadamente, esto es, de acuerdo con las pretensiones que él mismo mantiene, debe ser comprendido en

⁴⁴ «Toda interpretación correcta tiene que protegerse contra la arbitrariedad de las ocurrencias y contra la limitación de los hábitos imperceptibles del pensar, y orientar su mirada «a la cosa misma» [...]» Gadamer: 1991¹, 332-333.

⁴⁵ Sin lugar a dudas, en este sentido hay que entender las reservas de Belting respecto a la producción contemporánea de íconos y su manía persecutoria respecto a la teología: “Los teólogos han intentado una y otra vez arrancar su poder a las imágenes materiales cuando éstas amenazaban con ganar demasiado poder en la Iglesia [...] Jamás incluían las imágenes por decisión propia, preferían mucho más prohibirlas, pero cuando otros las prohibían y fracasaban, las reintroducían porque seguían presentes en los deseos de los creyentes [...] Cuando las imágenes habían sido «aclaradas» y el acceso a ellas se encontraba regulado, los teólogos volvían a sentirse seguros de tener las riendas en sus manos.” Belting: 1991, 9.

cada momento y en cada situación concreta de una manera nueva y distinta. Comprender es siempre también aplicar.» (Gadamer: 1991¹, 380)⁴⁶

Por tanto, desde el momento en que la historia del ícono se escribe no sólo desde la ciencia histórica sino también —y sobre todo— desde la fusión existencial de presente y pasado, el ícono que se produce en nuestros días es tan «histórico» como el último ícono que se pintó antes de la caída de Constantinopla, y la experiencia de un artista-íconoógrafo contemporáneo que se plantea cómo renovar la tradición nos otorga información tan válida para comprender la historia del ícono como la que resulta de las investigaciones de un bizantinólogo o de un teólogo. Hasta aquí hemos abordado la primera objeción del «ícono bizantino» a la producción contemporánea de íconos, relacionada con el confinamiento de la «historia» del ícono a libros y museos. Avancemos pues a la segunda objeción, asociada a la imposibilidad de considerar el ícono que se produce en nuestros días en tanto que obra de arte contemporánea.

El concepto de «culto» (*λατρεία*) se encuentra en el origen de la definición dogmática del ícono y establece su función eminentemente litúrgica, la cual pervive hasta nuestros días en el contexto de la liturgia ortodoxa. La explicitación de dicha función, como es sabido, se lleva a cabo durante la querrela iconoclasta entre los siglos VIII y IX⁴⁷. Ahora bien, como hemos establecido, el significado del ícono en el contexto de su tradición sólo se hará legible cuando se ponga en juego respecto a la situación contemporánea de quien la interpreta —la «vive». En este sentido, para comprender el carácter cultural del ícono debemos recurrir al origen mismo de la tradición cristiana que pervive hasta nuestros días, origen marcado por el nacimiento de la comunidad eclesial y el cual viene determinado por el cambio del culto de la Ley judía al culto de la persona histórica de Cristo⁴⁸. En el contexto de esta experiencia y

⁴⁶ En este sentido, de un tiempo a esta parte en Occidente el concepto mismo de tradición está en peligro, desde el momento en que se disoció de la experiencia vital de una comunidad asociándose exclusivamente a la existencia de ciertas instituciones. Es destacable la perspectiva “hermenéutica” que adquiere el concepto de “tradición” en el contexto de la eclesiología ortodoxa actual, donde no existe la figura del “magisterio” (vid. Felmy: 2002, 27-55, volveremos sobre esto más adelante).

⁴⁷ Para una excelente reseña propedéutica sobre la problemática teológica de dicho periodo vid. Schönborn: 1999, 135-207. Sobre la querrela iconoclasta volveremos en el Capítulo II de nuestra investigación.

⁴⁸ Para una panorámica del asunto vid. Moschos: 2008, 37-44. Todos los textos de los padres de la Iglesia que reflexionan teológicamente sobre el ícono recurren constantemente al Evangelio, el cual reconocen como núcleo vivo de la interpretación teológica del ícono.

antes de su explicitación teórica en el marco de la teología, surge la comprensión específicamente cristiana de la imagen que se diferencia respecto a otras tradiciones:

«[...] de repente, un Dios se convirtió en tema de las imágenes del mismo modo en que antes lo había sido un emperador. Sin embargo, se habían tocado los cimientos para la comprensión de la imagen y de la representabilidad en imagen. En la imagen hace aparición alguien. Es posible hacer uso de un signo y *con* el signo hacer aparecer algo, pero no sucede lo mismo con la imagen, que es ya en sí misma aparición.» (Belting: 2009, 17)

La diferencia fundamental entre imagen y obra de arte viene dada por la ausencia, en el caso de la imagen, de una mediación entre copia y original o, empleando un término de la Hermenéutica, la desaparición de su «distinción estética»⁴⁹. En este sentido, el ícono no se limita a su carácter de cuadro situado ante los ojos, no imita simplemente otra cosa objetivándola —recordemos la intervención de Malevich descrita anteriormente—, sino que se constituye él mismo en «lugar» de la revelación del Dios encarnado⁵⁰. Sin lugar a dudas, ya desde el Renacimiento con la aparición del artista creador (una «conciencia estética» que se sitúa ante el espectáculo de la realidad definiéndola a través de un «método»), la imagen perderá su carácter mediador para convertirse en límite entre un sujeto y su objeto de contemplación; este cambio en el funcionamiento de la imagen se materializará con el desarrollo de la perspectiva matemática:

«la concepción perspectiva impide [...] el acceso al reino de lo visionario en donde el milagro se convierte en una vivencia inmediata del observador y en el que los sucesos sobrenaturales irrumpen en su propio espacio visual aparentemente natural y, justamente por eso, les permite “penetrar” en su esencia realmente sobrenatural» (Panofsky: 2010, 53-54)⁵¹.

Ahora bien, para la Hermenéutica, la aparición de esta «conciencia estética» que destruye el carácter vinculante de la imagen y, en consecuencia, hace desaparecer

⁴⁹ Vid. Gadamer: 1991¹, 121-142.

⁵⁰ “Dios ha tomado un rostro humano y dicho rostro es el lugar privilegiado de su revelación”. Schönborn: 1999, 11.

⁵¹ Así, en la obra de arte moderna —y a diferencia del ícono— la realidad se “substantializa” generando una división entre el dominio de lo físico y lo metafísico.

su función cultural, constituye el gran callejón sin salida de la obra de arte en nuestra época, lo cual debe ser superado a toda costa⁵². La restitución de esta función de la obra de arte por parte de la Hermenéutica de ninguna manera responde a una simple nostalgia del pasado, sino, muy por el contrario, se hace cargo de una de las problemáticas más agudas de nuestro tiempo: la definición dogmática del ámbito de la verdad por parte de la ciencia moderna y el carácter instrumental que termina adoptando la experiencia del conocimiento⁵³. De este modo, y en virtud de su concepción dinámica de la tradición, en el contexto de la Hermenéutica se reelaborará el concepto de «representación» (*Darstellung*) a través de la restitución del significado originario de la *mimesis*, el cual se encuentra relacionado en primer término con la experiencia religiosa y con la misma capacidad comunicativa del ser humano⁵⁴. Para la Hermenéutica pues, la obra de arte —tanto del pasado como del presente— se caracterizará por ser vehículo de una experiencia «religiosa» —en el sentido etimológico de la palabra, es decir, «vinculante»— a través de la cual adquirimos un conocimiento «positivo» —si no el más, en tanto que denota sus límites.

Hasta aquí respecto a la segunda objeción del «ícono bizantino» a la producción contemporánea de íconos, relacionada con la imposibilidad de establecer un puente entre la tradición del ícono y la problemática estética contemporánea.

⁵² “[...] Gadamer, a la luz de la pérdida de sustancia y de realidad de la conciencia estética, piensa que es muy importante recuperar algo de la significación «sacral» del arte. En contra de una concepción del arte que subraya únicamente la irrealdad lúdica de la apariencia bella, él no vacila en situar en primer plano el llamamiento que debe llamarse existencial y que nace de la obra de arte.” Grondin: 2003, 81.

⁵³ “La hermenéutica es una teoría filosófica confrontada con nuestro mundo cultural actual en el que se realiza una peculiar idolatría [*Vergötzung*] de la ciencia. Evidentemente que los auténticos investigadores no dan lugar a ello, pues saben con toda exactitud lo parciales y llenos de presupuestos que son tanto los modos de plantearse un problema (o «problemática») como los conocimientos de la ciencia.” (Gadamer en Ortiz-Osés: 1997, 228).

⁵⁴ La *mimesis* “Si posteriormente significó la representación de la realidad por el arte, especialmente por el teatro, la pintura y la escultura, en los principios de la cultura griega era aplicado a la danza y designaba algo muy distinto: la manifestación de sentimientos, el hecho de expresarse, la exteriorización de experiencias vividas mediante gestos, sonidos y palabras” (Tatarkiewicz: 1987, 23. Vid. tb. Galí: 1999). Los planteamientos de la “hermenéutica de la obra de arte” se desarrollan de la siguiente manera: en primer lugar se lleva a cabo una crítica al concepto moderno de “representación” (*Vorstellung*); en segundo lugar se reelabora el concepto de la *mimesis* aristotélica a partir de su estatuto originariamente religioso y gnoseológico a la vez; finalmente, a través del concepto de fiesta se establecen las bases antropológicas de la experiencia del arte (vid. Grondin: 2003, 72-83). Respecto a la reformulación de la *mimesis* aristotélica es fundamental también la contribución de Paul Ricoeur, sobre todo para el ámbito de los estudios literarios (vid. Xamist: 2012, 27-39).

Ahora bien, en este punto cabe preguntarse ¿los postulados de la Hermenéutica respecto a los conceptos de «tradición» y de «obra de arte» son efectivamente compatibles con el significado del ícono en el contexto de su tradición teológica?; ¿no se tratará sencillamente de un espejismo?

En esta breve presentación, nos hemos limitado a establecer las condiciones de posibilidad para el planteamiento de la pregunta hermenéutica por el ícono, la cual surge del fenómeno de recuperación de dicha tradición pictórica en el contexto de la Modernidad. Tanto los conceptos de «tradición» y «obra de arte» en relación a la producción contemporánea de íconos como la descripción de las características de la tradición del ícono *sub specie presentis*, es decir, desde la perspectiva de su significado como práctica actual, es algo que trataremos en detalle en el curso de nuestra investigación. En este proceso deberemos contrastar la definición de dichos conceptos por parte de la Hermenéutica con los postulados de la teología y la Bizantinística respecto al ícono, postulados que de ningún modo pretenden ser superados por nuestra aproximación hermenéutica, sino sencillamente «hacerse productivos» a la luz de la realidad actual de la pintura de íconos⁵⁵. De este modo, nuestra aproximación propiamente hermenéutica a la tradición del ícono se podría resumir en las siguientes palabras:

«Nuestra vida cotidiana es un caminar constante por la simultaneidad de pasado y futuro. Poder ir así, con ese horizonte de futuro abierto y de pasado irrepetible, constituye la esencia de lo que llamamos “espíritu”. Mnemosine, la musa de la memoria, la musa de la apropiación por el recuerdo, que es quien dispone aquí, es a la vez la musa de la libertad espiritual. La memoria y el recuerdo, que recibe en sí el arte del pasado y la tradición de nuestro arte, expresan la misma actividad del espíritu que el atrevimiento de los nuevos experimentos con inauditas formas deformes. Tendremos que preguntarnos qué se sigue de lo que ha sido con lo que es hoy.»
(Gadamer: 1991², 42)

⁵⁵ Esto es, “una superación de las distancias temporales –y de las diferencias entre los sujetos, que no trata de anular esas distancias y diferencias, sino hacerlas productivas.” Maza: 2005, 132.

0.3 Metodología de la investigación

0.3.1 El caso de Grecia

Querríamos formular la pregunta hermenéutica por el ícono del siguiente modo: ¿es efectivamente posible que la tradición del ícono cristalice en una propuesta estética contemporánea y se constituya en un ámbito donde perviven elementos diacrónicos de la Civilización de la que surgió? Para responder a esta pregunta, en estricto rigor, deberíamos interrogar todas las culturas donde la tradición eclesial ortodoxa sigue viva; es más, deberíamos hacernos cargo también de la recepción y el florecimiento de dicha tradición en todo Occidente. Sin embargo, aunque parezca absurdo, nuestra intención no es responder a la pregunta, sino plantearla de una manera adecuada. En este sentido, nuestra contribución al estado de la cuestión viene dada por la descripción de ciertos problemas metodológicos de los cuales la investigación actual no se ha hecho cargo, y que están relacionados principalmente con el hecho de que, si bien el ícono es un objeto para la ciencia histórica y la expresión de un dogma para la teología, también es vehículo de cierta comprensión del mundo en el presente. Tanto la Bizantinística como la teología ortodoxa contemporánea otorgan información valiosísima respecto a dicho problema —de hecho, son las únicas ciencias que pueden informarnos respecto a él—, sin embargo no llegan a formularlo.

Ahora bien, desde el momento en que nuestro objetivo no es agotar la información respecto al tema sino plantearlo de manera adecuada, tendremos que encontrar un caso lo suficientemente paradigmático que responda a nuestra definición del objeto de estudio: el ícono como puente entre tradición y Modernidad. A primera vista, dicha condición no se cumple para Occidente, dado que a partir del Renacimiento y quizá un poco antes se interrumpe el posible vínculo con la tradición del ícono, vínculo que se reanuda, como hemos visto, a principios del siglo XX en el contexto del nacimiento del arte moderno⁵⁶. Por otro lado, culturas de tradición ortodoxa como la rusa donde el ícono sí constituyó una clave hermenéutica para el proceso de la Modernidad carecen de la perspectiva histórica que nos ofrecen las

⁵⁶ Si bien la investigación actual reconoce en el ícono un rol fundamental para la génesis de la pintura propiamente europeo-occidental en los albores del Renacimiento (Belting: 2009, 33-34), es un hecho que con la aparición de la Escolástica el camino en cierta medida común del Oriente y el Occidente cristiano se bifurcará definitivamente dando lugar a dos gnoseologías y, por tanto, dos culturas diferentes (Matsouka: 2009, 150 ss.).

culturas cristianas originarias que se desarrollan en el seno del Imperio romano y, lo más determinante, en los países soviéticos de tradición ortodoxa la tradición del ícono muy pronto dejará de participar del proyecto oficial de Modernidad.

El caso de Grecia, sin embargo, es diferente. Además de estar vinculada directamente al origen y la pervivencia de la tradición del ícono, a partir de principios del siglo XX dicha tradición se mostrará como el eslabón perdido que articula el milenario acervo histórico de la Civilización griega y su insoslayable proceso de Modernidad. Así pues, a lo largo de todo el siglo XX la interpretación del ícono como correlato de Modernidad —interpretación en alguna medida trunca por la censura en los países soviéticos—, encontrará en Grecia un terreno fértil para su desarrollo. Por último, el caso de Grecia se hace especialmente universal, pues en el contexto de la interpretación del ícono y la tradición que encarna se lleva a cabo una relectura de ciertos valores diacrónicos de la Grecia clásica, valores que definen en gran medida el derrotero de Occidente y que se han dado por superados, pero que en virtud del «giro hermenéutico» del ícono se mostrarán especialmente contingentes, ya no como un canon del pasado sino como una clave hermenéutica para el presente⁵⁷.

Si bien gran parte de los intelectuales y artistas griegos de la primera mitad del siglo XX acudirán a la tradición cultural bizantina para sentar las bases de la Modernidad griega, en el caso del restablecimiento de la pintura de íconos como práctica contemporánea la figura de Photis Kóntoglou (1895-1965) será determinante. Luego de un largo viaje por Europa, el contacto con las Vanguardias europeas y con la obra de los intelectuales rusos de la diáspora, Kóntoglou visitará el Monte Athos en 1923. A diferencia del antes referido arqueólogo Didron, Kóntoglou no verá en el «oficio» de la pintura de íconos un obstáculo para el desarrollo de su creatividad sino, muy por el contrario, el punto de partida para el desarrollo de una obra que, como en el caso de Malevich, se enmarca en las búsquedas de la Modernidad (fig. 5)⁵⁸. Ahora bien, a diferencia de Malevich y otros pintores griegos de su generación, lo

⁵⁷ En Occidente, la misma filosofía hermenéutica (Gadamer, Ricoeur) llevará a cabo una reinterpretación de conceptos fundamentales de la Antigüedad griega a lo largo del siglo XX. Volveremos sobre esta referencia concomitante a lo largo de nuestra investigación.

⁵⁸ Es destacable que en 1937 Kóntoglou se adjudicará el encargo de los murales de la Municipalidad de Atenas, donde lleva a cabo un recorrido iconográfico desde los orígenes mitológicos de Grecia hasta la guerra de independencia de los turcos (Zías: 1991, 85-101). En dicha obra, comparable en cuanto a su programa y cometido a las obras de los muralistas mexicanos de la primera mitad del siglo XX, Kóntoglou aplicará los conocimientos técnicos e iconográficos adquiridos durante la década anterior en su estudio de la pintura mural bizantina.

interesante en el caso de Kóntoglou es que describe una trayectoria inversa pues, desde su experiencia del arte moderno —con el que entra en contacto entre 1914-1919 cuando vive en París— se propone una restitución de la pintura de íconos en cuanto tal como práctica contemporánea. De esta manera, en los monasterios del Monte Athos Kóntoglou se entregará a la investigación de los antiguos murales e íconos portables reuniendo material propedéutico relacionado con el proceso tradicional de producción de íconos, que luego aplicará a su producción artística⁵⁹.



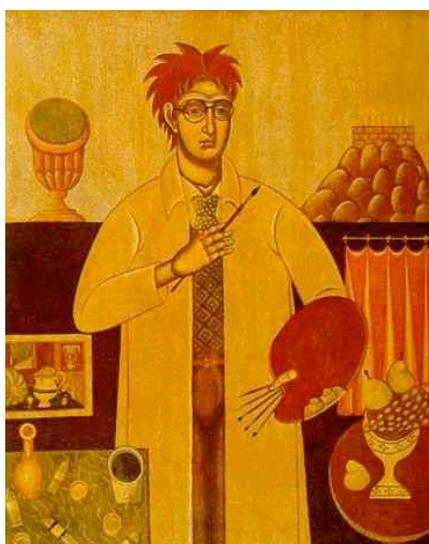
5. Ph. Kóntoglou, *Los refugiados* (1930).

Además de su rol destacado en la escena literaria griega, testimonio de la importancia de la labor de Kóntoglou para el desarrollo de la cultura griega moderna y para la comprensión del ícono como expresión artística contemporánea es el hecho de que en su taller de iconografía se formarán algunos de los principales representantes de la pintura moderna griega como Nikos Engonópoulos (1907-1985) o Giannis Tsarouchis (1910-1989), y que sus investigaciones técnicas conseguirán situar *de facto* la práctica milenaria del ícono entre las búsquedas de la cultura griega contemporánea (fig. 6)⁶⁰. De este modo, en el intento de Kóntoglou se reconocen dos

⁵⁹ Fruto de esta experiencia y de su trabajo como restaurador será la publicación en 1960 de los dos tomos de *Έκφρασις τῆς ὀρθοδόξου τέχνης* (premiado por la Academia de Atenas en 1961), donde se reúne un amplio catálogo de los tipos iconográficos tradicionales y multitud de explicaciones en relación a la técnica del temple al huevo en sus diferentes soportes.

⁶⁰ Respecto a la influencia de Kóntoglou en la obra de los principales pintores griegos modernos vid. Zias: 1994², 19-20. Por su parte, la labor de Kóntoglou será fundamental para el desarrollo del oficio iconográfico tal como se practica en Grecia hoy en día, llegando incluso a constituirse en una profesión colegiada.

aspectos muy interesantes que marcarán el desarrollo cultural de la Grecia moderna durante la segunda mitad del siglo XX: por una parte la paradoja de una tradición efectiva frente a una Modernidad impositiva, paradoja inconcebible para Occidente y quizá compartida por todos los herederos directos de civilizaciones antiguas, y, por otra parte, la necesidad imperiosa de establecer un diálogo con la cultura occidental, cuya omnipresencia es un hecho innegable. Estos dos fenómenos que quedan en evidencia con la obra de Kóntoglou, en efecto, se corresponden con las dos cuestiones planteadas más arriba por nuestra «pregunta hermenéutica» por el ícono: la cuestión de la «tradición» y la cuestión de la «obra de arte».

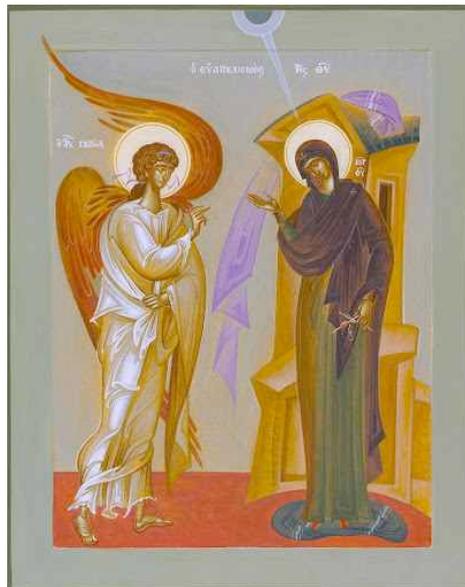


6. N. Engonópoulos, *Autorretrato* (1935).

Ahora bien, aún cuando la obra de Kóntoglou dará pie para plantear ambas cuestiones —y de paso para plantear la tesis de nuestra investigación—, en ella sólo encontraremos un primer estadio de nuestro «giro hermenéutico». En particular, en lo que respecta a la comprensión del ícono como una lengua plástica en diálogo con el devenir artístico contemporáneo, será en la obra del pintor y teólogo Giorgos Kordis (1956) donde la búsqueda de una «poética» o criterio productivo cobrará protagonismo, de modo que la producción de íconos, sin dejar de pertenecer a una tradición concreta, se pueda efectivamente actualizar en su contacto con la problemática estética de su tiempo (fig. 7).

En su trabajo como docente e investigador, Kordis se ha entregado a la tarea de estudiar la pintura de íconos como sistema pictórico capaz de modificarse, en vistas de afrontar la tradición del ícono como fuente de una «poética» contemporánea.

Dicho intento le impele a buscar en las obras del pasado, en tanto que paradigmáticamente efectivas a lo largo de siglos, no sencillamente un repertorio de formas sino un criterio pictórico capaz de iluminar el oficio de pintar íconos en nuestros días. Así pues, en su búsqueda de una «poética» del ícono —proceso en el que se desmitifican ciertas operaciones plásticas y se relativizan muchas de las categorías acuñadas por una interpretación puramente académica del ícono—, Kordis recurre a la estética de la Grecia antigua para acuñar la noción de «ritmo» (*ῥυθμός*) como principio plástico que, a través de la Grecia medieval, ha llegado hasta la pintura de íconos de la Grecia moderna, y gracias al cual, junto con abrir un campo de investigación aplicada para la práctica de pintar de íconos, se establece un diálogo con la estética de la Antigüedad clásica y con ciertos problemas de la estética contemporánea⁶¹.



7. G. Kordis, *La Anunciación* (2010).

⁶¹ A partir del análisis de muestras de diferentes periodos históricos, Kordis reconoce en el ícono el *chiastic scheme* u organización cruzada presente en la plástica de la Antigüedad, operación que otorga a la composición el carácter de un “equilibrio dinámico” (*δυναμική ἰσορροπία*). Dicha teoría es tratada por J.J. Pollitt en su obra *The Art of Ancient Greece* (1972), aunque fue planteada con anterioridad por el arqueólogo griego Christos Karouzos (Karouzos: 2000). Así pues, Kordis reconoce en el *chiastic scheme*, por una parte, una vinculación con la tradición plástica de la Grecia antigua —bajo otros presupuestos filosófico-teológicos, por cierto—, y, por otra parte, una lógica plástica que explica el funcionamiento del dibujo, el color y la composición en el ícono, liberándolo de la tiranía de un solo estilo “bizantino”. Estos planteamientos, desde el punto de vista de su aplicación práctica, son desarrollados por Kordis principalmente en dos publicaciones: *Ἐν ῥυθμῷ* (2000) y *Ἀνυγότεμπερα* (2009). Para una reseña en castellano sobre estos temas vid. Xamist: 2011.

Si bien en la obra de Kordis encontraremos una sólida propuesta para la comprensión de la tradición del ícono como una lengua plástica contemporánea, quedará pendiente vincular este descubrimiento al desarrollo —en gran medida paralelo— de la discusión teológico-filosófica contemporánea en Grecia, dos de cuyos temas fundamentales serán justamente el problema de la continuidad histórica de la tradición y el funcionamiento «icónico» del lenguaje. Con la publicación de la obra *La Persona y el Eros* (1976) del filósofo y teólogo griego Christos Giannarás (1935), pues, se ha abierto un intenso debate filosófico-teológico que responde a la necesidad de actualizar el legado filosófico del Oriente cristiano en diálogo con la problemática de la filosofía contemporánea, y, en cuyo contexto, Giannarás asumirá la tarea de elaborar un proyecto ontológico —*Ontología de la relación*— basado en la tradición filosófica bizantina (Giannarás: ⁷2006, 12)⁶².

Esta voluntad renovadora se encuentra ya presente en las investigaciones de los teólogos rusos de la diáspora —como por ejemplo V. Lossky (1903-1958), al que el pensamiento de Giannarás se encuentra vinculado— y de otros pensadores griegos contemporáneos. Sin embargo, en la propuesta de Giannarás se reconoce una más decidida voluntad de situar la tradición de pensamiento ortodoxa en el contexto de la filosofía contemporánea. De este modo, en su obra se produce un cruce entre los planteamientos de la patrística oriental y los postulados de la filosofía hermenéutica, cuyo punto de encuentro viene dado por una relativización del conocimiento científico y la atribución de un rol epistemológico fundamental a la experiencia estética. En este punto, pues, la interpretación de la tradición del ícono se revelará como una clave hermenéutica para la interpretación de la problemática estética contemporánea, definiendo así el este tercer estadio de nuestro «giro hermenéutico».

0.3.2 Estructura argumentativa

Como hemos visto más arriba al plantear nuestra pregunta hermenéutica, en el origen mismo de nuestro interés por el ícono se manifiesta un cambio en la manera de apreciar las obras del pasado y de abordar la «poética» del presente, cambio

⁶² Una reseña de dicho proyecto y de su trayectoria filosófica por el mismo autor se puede encontrar en el prólogo de la segunda edición de su última obra, *Ἐξί φιλοσοφικῆς ζωγραφιῆς* (2012).

testimoniado por la vinculación entre el «ícono bizantino» y el arte moderno. Dicho cambio —que hemos denominado «giro hermenéutico»— estriba en la interpretación de la tradición no como hecho concluso sino como correlato de la Modernidad, y tiene como resultado el florecimiento de la producción contemporánea de íconos en todo el mundo. En el caso de Grecia, este cambio marcará en gran medida el desarrollo de la cultura helena del siglo XX.

Ahora bien, esta modificación en la manera de aproximarnos al ícono plantea la necesidad de redefinir qué entendemos por tradición y por obra de arte, reconociendo la distancia entre pasado y presente, pero a su vez haciéndose cargo del problema de la continuidad de la experiencia histórica. Desde mediados del siglo XX, esta incipiente necesidad encontrará su formulación metodológica en la filosofía hermenéutica y, más específicamente, en la obra *Verdad y Método* (1960) del filósofo alemán Hans Georg Gadamer (1900-2002)⁶³. Como hemos visto anteriormente, la obra del pensador alemán responde a un doble requerimiento: construir un puente entre tradición y Modernidad, en vistas de solucionar el problema de la continuidad histórica de la experiencia —la cuestión de la tradición—⁶⁴, y superar el abismo metodológico entre el discurso del arte y el discurso de la ciencia, redefiniendo así el ámbito de la verdad —la cuestión de la obra de arte⁶⁵.

Por otro lado, hemos identificado tres estadios en la interpretación del ícono como correlato de Modernidad en el contexto de la Grecia Moderna, estadios que hemos vinculado a la obra de tres autores griegos contemporáneos. La elección de los tres autores que se constituyen en paradigma de cada estadio viene dada por el carácter específico de cada una de sus contribuciones y por la cuestión hermenéutica que en cada caso sale a la luz. Así pues, hemos organizado nuestra exposición en función de estos tres estadios que reconocemos en nuestro «giro hermenéutico», de

⁶³ La propuesta de Gadamer parte de la constatación (procedente de la ontología heideggeriana) de que el hombre es un ser “hermenéutico”, un ser que conoce —interpreta y comprende— de muchas maneras y no sólo de manera “científica”. Así: “el modo como nos experimentamos unos a otros y como experimentamos las tradiciones históricas y las condiciones naturales de nuestra existencia y de nuestro mundo forma un auténtico universo hermenéutico con respecto al cual nosotros no estamos encerrados entre barreras insuperables”. En este sentido, la obra de Gadamer “intenta hacer comprensible el fenómeno hermenéutico en todo su alcance partiendo de la experiencia del arte y de la tradición histórica” (Gadamer: 1991¹, 25).

⁶⁴ Cuando se interpreta una tradición “no sólo se comprenden textos [obras], sino que se adquieren perspectivas y se conocen verdades” (Gadamer: 1991¹, 23).

⁶⁵ En la experiencia del arte “se expresa una verdad que no puede ser verificada con los medios de que dispone la metodología científica.” (Gadamer: 1991¹, 25).

modo que el análisis de la obra de cada uno de los autores escogidos guiará la exposición de las dos cuestiones hermenéuticas enunciadas más arriba, la cuestión de la tradición y la cuestión de la obra de arte. En otras palabras, la presentación de cada autor dará lugar a un capítulo por separado, en cada uno de los cuales abordaremos la problemática hermenéutica que hemos esbozado con anterioridad.

El Capítulo I de nuestra investigación lo hemos titulado «Photis Kóntoglou: la *agiographía* (ἀγιογραφία) como expresión de Helenismo contemporáneo»⁶⁶. En este capítulo intentaremos dilucidar el proceso de restitución de la tradición del ícono en el contexto de la Modernidad griega y el papel fundamental que juega este proceso en la conformación de la identidad cultural griega moderna. Es destacable que mientras en Europa existe ya una trayectoria de más de 400 años de Modernidad, marcada por cambios políticos, económicos y culturales que comienzan a manifestarse en la época del Renacimiento, Grecia se incorpora a este proceso de manera progresiva hasta su liberación de la ocupación turca en 1821, y sin identificarse del todo con él. Durante este periodo —el periodo de ocupación turca o *Tourkokratía*— la Ortodoxia se constituirá en refugio del Helenismo ante el ocupador (Moschos: 2010, 157-177).

Así pues, en el lento proceso de configuración geopolítica de la Grecia actual, que se extiende hasta principios del siglo XX, los valores de la Modernidad que caracterizan la cultura europea occidental son vistos con recelo desde el principio y en muchos casos son percibidos como ajenos, aun cuando en la práctica tengan injerencia en el estado de cosas actual (Moschos: 2010, 182-228). En este contexto, a partir de principios del siglo XX la tradición cultural ortodoxa se constituirá en sustrato ideológico del naciente estado neoheleno, diferenciándolo, por una parte, del resto de estados europeos occidentales, pero catalizando, por otra, el fenómeno cultural de la Modernidad, fenómeno que en un principio comparte la misma voluntad de la Ortodoxia de diferenciarse respecto a la tradición cultural occidental decimonónica. De este modo, observamos en el caso de Grecia una identificación

⁶⁶ La palabra “Helenismo” en castellano hace referencia o bien al periodo histórico de la civilización griega que va desde Alejandro Magno a Augusto, o bien a elementos griegos reconocibles en otras culturas. En el contexto de nuestra investigación, a causa de la ausencia de otra palabra, emplearemos esta palabra para traducir su correspondiente en griego moderno, *Ἑλληνισμός*, que en una de sus acepciones hace referencia a la civilización griega de manera diacrónica y al pueblo griego como portador de dicha civilización (Vid. Babiniotis: 2002, 590 y Apéndice II, p. 261-262). De este modo, en el contexto de nuestra investigación, con “Helenismo” nos referimos al sustrato cultural que vincula históricamente los diferentes periodos de la civilización griega.

entre Helenismo moderno y Ortodoxia, identificación difícilmente comprensible para las sociedades seculares occidentales y que podría parecer contraria al espíritu renovador de la Modernidad. Sin embargo, como quedará de manifiesto a lo largo de nuestra exposición, la vinculación entre Helenismo y Ortodoxia tiene como punto de partida justamente la búsqueda moderna de un nuevo paradigma cultural.

Es destacable, en este sentido, que Kóntoglou descubrirá en el ícono una *techne* o procedimiento pictórico, una manera de hacer íntimamente relacionada con las búsquedas del arte moderno. Por otro lado, no obstante, en la tentativa de Kóntoglou se pondrá de manifiesto el peligro de tipificar la tradición ortodoxa, en cuyo caso su vínculo con el Helenismo como proyecto cultural puede dar lugar a cierto grado de fundamentalismo religioso. En alguna medida, este fenómeno se hará perceptible en la separación taxativa entre el arte «sacro» del ícono y el arte «secular» de la pintura moderna, separación que Kóntoglou realizará en su obra tardía introduciendo el término «*agiographía*»⁶⁷. Por tanto, en este primer estadio de nuestro «giro hermenéutico» será necesario hacerse cargo del doble problema que presenta el concepto de tradición en nuestro caso: por una parte, la ausencia de una ruptura definitiva entre tradición y Modernidad y, por otra parte, la asimilación de ciertos valores del pasado que se enfrentan a determinados requerimientos del presente.

Respecto a la estructura interna del Capítulo I de nuestra investigación, en los ítems 1.1 y 1.2 procedemos a contextualizar la labor de Kóntoglou en el proceso histórico de conformación del ideario griego moderno y de la pintura griega moderna propiamente tal, proceso que se extiende desde la caída del Imperio Bizantino (1453) hasta la conformación del Estado griego moderno (1832). A lo largo de este proceso, la tradición pictórica del ícono constituye un referente cultural permanente para el pueblo griego, pero será a través de la obra de Kóntoglou que dicha tradición será interpretada como un correlato de la Modernidad y se constituirá en el núcleo de un proyecto pictórico eminentemente moderno.

En el ítem 1.3, por su parte, procederemos a presentar la «iconología» de Kóntoglou, la cual pasará de ser una reflexión sobre los medios pictóricos para una estética de su tiempo a convertirse en un mecanismo de legitimización de la tradición.

⁶⁷ La palabra “*agiographía*” (*ἀγιογραφία*), vinculada hoy en Grecia “tradicionalmente” a la pintura de íconos, constituye un préstamo de la voz francesa *hagiographie* —que como en castellano hace referencia al género literario dedicado a la escritura de la vida de santos— y se testimonia en la lengua griega sólo a partir de 1866 (vid. Babiniotis: 2002, 53).

En este punto será necesario encarar los problemas metodológicos que surgen del intento de Kóntoglou, los cuales giran en torno a la interrogante de si una tradición puede ser modernizada y bajo qué presupuestos. Para esta labor, nos serviremos del concepto de tradición de la filosofía hermenéutica, que justamente parte de esta interrogante. Así, finalmente y considerando dichos problemas metodológicos, procederemos a corroborar si el concepto de tradición en el contexto del pensamiento cristiano oriental —del que surge la tradición del ícono— nos otorga efectivamente una respuesta a dichos problemas, de modo de afrontar la tradición pictórica del ícono no ya como un mero estilo del pasado sino en su posibilidad de constituirse en una lengua plástica contemporánea.

Una vez restituida la práctica tradicional del ícono en la escena cultural griega, a partir de la segunda mitad del siglo XX nos enfrentaremos al problema de la renovación de dicha tradición pictórica a la luz de la estética contemporánea, con el objeto de evitar que la producción contemporánea de íconos se desvirtúe en una simple imitación mecánica de obras del pasado. Éste será justamente el núcleo de la obra de Giorgos Kordis, que analizaremos en el Capítulo II de nuestra investigación, titulado «Giorgos Kordis: la *eikonourgía*» (*εικονουργία*) como origen de un “sistema pictórico”⁶⁸. Kordis empleará la palabra «*eikonourgía*» para referirse a la tradición del ícono como un proceso productivo —como una *techne*— que, si bien posee una historia, tiene lugar en el presente. A través de su experiencia como pintor y su formación como teólogo, pues, Kordis desarrolla una lectura de la tradición del ícono como sistema pictórico, como lengua viva que ofrece una determinada comprensión del hecho artístico y que, justamente por esto, no puede sustraerse de la problemática estética de nuestro tiempo.

De este modo, a los términos convencionales de «pintura bizantina» o «*agiographía*» Kordis contrapone el término «lengua pictórica» (*εἰκαστικὴ γλώσσα*) o «sistema pictórico» (*εἰκαστικὸ σύστημα*) para destacar que, si bien en la tradición del ícono se reconoce una «lógica» común (*λόγος*) en el uso de los elementos pictóricos —dibujo, color y composición—, hay infinitas maneras de emplear dichos elementos (Kordis: 2000, 13-17); lo mismo sucede en el caso de una lengua que, sin dejar de ser

⁶⁸ La palabra “*eikonourgía*” (*εικονουργία*) es empleada por los escritores iconófilos durante la querrela iconoclasta y tiene un carácter meramente descriptivo: la actividad de producir un ícono (vid. Kordis: 1998¹, 51 y Lampe: 1961, 410). Así, la palabra en cuestión se compone del sustantivo *εἰκών* (imagen) y el verbo *ἐργάζομαι* (trabajar, producir una obra, realizar).

común a muchos hablantes y tener una historia, da lugar a infinitos modos de expresión. En este segundo estadio de nuestro «giro hermenéutico», pues, será necesario abordar el eventual estatuto de obra de arte del ícono para establecer en qué medida y de qué modo puede llegar a constituirse en lengua plástica contemporánea.

Como veremos en este capítulo, el eventual anquilosamiento de la lengua plástica del ícono se debe en gran medida a los postulados de la denominada «teología del ícono», la cual interpreta las particularidades pictóricas del ícono como «símbolos» de una realidad «espiritual», símbolos que se identifican con ciertos contenidos dogmáticos dando lugar a un «canon iconográfico», el cual, en estricto rigor, se corresponde con aquello que hoy se denomina «estilo bizantino». Ahora bien, como se desprende de nuestro análisis en el Capítulo I, esta reducción de la lengua plástica del ícono al «estilo bizantino» es fruto de una comprensión estática de la tradición, la cual adquiere un rol meramente normativo. Una de las posibles causas de esta situación viene dada por la necesidad de justificar el «regreso» al pasado en un contexto ideológico adverso, marcado por una absolutización de lo «nuevo» como rasgo característico de todo proceso de Modernidad. De esta coyuntura, justamente, surgirá la propuesta de Kordis.

Así pues, el Capítulo II de nuestra investigación se desarrollará en cuatro partes: 2.1) La descripción de la situación de la pintura de íconos en Grecia durante la segunda mitad del siglo XX, donde la cuestión de la renovación se convierte en uno de los desafíos fundamentales; 2.2) La crítica a la interpretación simbolista del ícono y la consecuente «canonización» del estilo; 2.3) La presentación, a partir de los postulados de Giorgos Kordis, de la «razón estética» (*αἰσθητικὸς λόγος*) del ícono y su descripción como lengua plástica; 2.4) El establecimiento de las condiciones de posibilidad para la consideración del ícono, en su calidad de «lengua plástica», como obra de arte contemporánea.

En el contexto de la «razón estética» del ícono planteada por Kordis, se lleva a cabo una diferenciación entre «forma» (*μορφή*) y «estilo» (*τεχνοτροπία*), de modo que en la tradición pictórica del ícono podemos reconocer, por una parte, un sistema pictórico-formal basado en la noción de «ritmo» y, por otra parte, una infinidad de realizaciones históricas o estilos. Así pues, la manera de pintar un ícono no se define por un canon iconográfico sino por el modo de funcionamiento de los elementos pictóricos, modo cuyo principal objetivo no es representar un determinado contenido dogmático sino poner en relación una determinada forma pictórica —un «tipo

iconográfico»— con los sentidos del espectador. De aquí, según Kordis, proviene el carácter «litúrgico» del ícono.

Si el primer estadio de nuestro «giro hermenéutico» se desarrolla en torno al concepto de «tradición», en este segundo estadio lugar central ocupará el concepto de «obra de arte», para cuya aproximación metodológica nuevamente emplearemos los postulados de la filosofía hermenéutica. A partir de la propuesta interpretativa de Kordis, si bien en verdad se consigue liberar la tradición del ícono del imperativo de la imitación de prototipos del pasado y abrirla a un diálogo con la problemática estética contemporánea, no se profundiza en el problema que entraña a toda «lengua pictórica» en el contexto de la reflexión estética actual: el problema de la representación. Por otro lado, ¿cómo se debe interpretar el cometido «litúrgico» del ícono en el contexto del mundo secularizado en que vivimos? ¿cómo se vincula la «lengua plástica» del ícono a una determinada «ontología teológica»?

Para abordar estas cuestiones procederemos, por una parte, a vincular el aspecto «estético» del ícono con el concepto hermenéutico de «obra de arte», en cuyo contexto se restablece la perspectiva ontológica de la representación artística y el carácter cultural que entraña a toda obra de arte; por otro lado, se hará imprescindible analizar el vínculo histórico del ícono con la teología del Oriente cristiano y presentar de manera sinóptica el desarrollo de la teología ortodoxa de la imagen. Así pues, la «distinción funcional» entre ambas cuestiones que entrañan a la recuperación de la tradición del ícono en Grecia moderna —la cuestión «teológica» y la cuestión «estética»—, dará paso al tercer estadio de nuestro «giro hermenéutico» —Capítulo III de nuestra investigación—, donde se intentará establecer los presupuestos ontológicos que dan lugar a la lengua del ícono y dilucidar de qué modo se llega a constituir en una posible respuesta a la problemática estética contemporánea.

Hemos titulado el Capítulo III de nuestra investigación «Christos Giannarás: la imagen “eclesial”. Hacia una ontología de la imagen». La obra del destacado filósofo y teólogo griego se sitúa en la encrucijada de dos cuestiones fundamentales para la filosofía contemporánea: por una parte, el desafortunado cisma de la cultura entre tradición y Modernidad y, por otra, la inverosimilitud del pensamiento que se deriva de una ontología de la ausencia —pregonada por Nietzsche y brillantemente descrita en la analítica existencial de Heidegger. Para responder a ambas cuestiones, Giannarás sacará a la luz y actualizará los presupuestos ontológicos de la teología del Oriente cristiano, en la cual reconoce la continuación natural del pensamiento griego

antiguo y un punto de partida común a la empresa heideggeriana: la prioridad metodológica de la existencia respecto a la esencia. Si bien en el redescubrimiento de la patología oriental le preceden los filósofos rusos de la diáspora de principios del siglo XX, Giannarás dará un paso determinante para la efectiva comprensión de dicho legado al vincularlo con el devenir filosófico contemporáneo.

En la reflexión del pensador griego ocuparán un lugar central las dos cuestiones vinculadas a nuestro «giro hermenéutico», la cuestión de la tradición y la cuestión de la obra de arte. Así, el proyecto ontológico de Giannarás surge justamente como respuesta al atolladero de la filosofía contemporánea a partir de una interpretación de la tradición filosófica del Oriente cristiano la cual, según el autor griego, no se basa en un sistema de formulaciones abstractas sino ante todo en la experiencia «eclesial»⁶⁹. Es la participación directa en dicha «tradición» viva aquello que otorga el conocimiento de la misma y constituye su misma condición de posibilidad. Por su parte, esta tradición eclesial se transmite y toma cuerpo a través de la lengua, pero sólo en la medida que esta lengua funcione de manera «icónica», es decir, sin agotar en sí misma las posibilidades de formular dicha experiencia.

Así pues, el Capítulo III de nuestra investigación se organiza de la siguiente manera: en el ítem 3.1) presentamos el rol determinante que juega el pensamiento teológico en el debate filosófico griego de la segunda mitad del siglo XX, y el desarrollo de la obra de Giannarás en dicho contexto; en los ítems 3.2) y 3.3) pasaremos a describir en detalle la propuesta ontológica de Giannarás y su vinculación a la discusión filosófica contemporánea; finalmente, en los ítems 3.5) y 3.6) procederemos a analizar las dos cuestiones hermenéuticas que hemos expuesto a lo largo de nuestra tesis —la cuestión de la tradición y la cuestión de la obra de arte, respectivamente— a la luz de la perspectiva ontológica que nos otorga la obra de Giannarás.

⁶⁹ Giannarás —y con él otros autores de la teología ortodoxa actual— establece una clara diferenciación entre el ámbito de lo “eclesial”, el ámbito de las relaciones interpersonales que se dan en la Iglesia y en el cual tiene lugar la experiencia de fe cristiana, y el ámbito de lo “eclesiástico”, es decir, la institucionalidad de la Iglesia.

CAPÍTULO I.

PHOTIS KÓNTOGLOU: LA *AGIOGRAPHÍA* (*ἀγιογραφία*) COMO EXPRESIÓN DE HELENISMO CONTEMPORÁNEO O LA CUESTIÓN DE LA TRADICIÓN⁷⁰

«Es necesario que esta pintura sea griega no sólo en el espíritu sino también en tanto que realización técnica».

Photis Kóntoglou.

1.1 La pintura de íconos como punto de referencia para la conformación de un ideario griego moderno

1.1.1 *Maniera greca* v/s *maniera italiana* (s. XV - s. XVIII)

Con la caída de Constantinopla en 1453 a manos de los turcos otomanos comienza una nueva etapa en la historia del Helenismo, el denominado periodo «metabizantino»⁷¹. Para algunos, periodo de pérdida progresiva de cualquier resabio de la Grecia antigua que quedara en Bizancio; para otros, sencillamente un paréntesis donde se fortalece el Helenismo en el seno de la Ortodoxia. Para los primeros, sólo con el fin de la ocupación turca y la formación del Estado neogriego en 1830 volverá a renacer en Grecia la llama helena, bajo la tutela de la Ilustración y, por supuesto, de las potencias occidentales; para los segundos, la injerencia de Occidente será el comienzo de una ocupación sutil y más nociva que la ocupación otomana, contra la

⁷⁰ Respecto a los términos “Helenismo” y “*agiographía*” vid. Introducción notas 66 y 67 respectivamente.

⁷¹ Vid. Iorga: 1935. Sobre la pintura en Grecia durante este periodo vid. Empirikos: 1967, Garidis: 1989, Chatzidakis: 1974¹ y 1987 y Xyngópoulos: 1957. Para una breve panorámica y una detallada bibliografía en diversos idiomas vid. Triandaphylópoulos: 1996. La periodización más aceptada en el ámbito neohelena es la siguiente: primera fase (1453-1526): formación de la denominada “Escuela Cretense”; segunda fase (1527-1630): irradiación de dicha escuela en la Grecia continental; tercera fase (1630-1700): último periodo de la Escuela Cretense, desarrollo de talleres locales; cuarta fase (1700-1830): desarrollo y difusión de pintores de Grecia del norte, el Monte Athos y la región de Ática (vid. Chatzidakis: 1974¹, 412).

cual será necesario desarrollar una eficaz inmunidad ideológica. La problemática, pues, del carácter que adoptará el Helenismo en Época Moderna no comienza en 1830 con la formación del Estado griego actual, sino que se remonta al inicio del periodo «metabizantino», cuando la influencia del renaciente paradigma europeo occidental en los asuntos del Bizancio caído pasará a modificar en gran medida su núcleo civilizatorio, el cual se conservó relativamente autónomo respecto a Occidente hasta bien entrada la Edad Media.

Por su parte, el roce cotidiano con las costumbres persas y árabes que la presencia turca conlleva —costumbres, por lo demás, familiares al Helenismo desde tiempos inmemoriales— acentuarán dramáticamente una brecha con Occidente ya sellada con el Gran Cisma de 1054 y, de manera especialmente dramática, con la cuarta cruzada y la ocupación de Constantinopla por los latinos entre 1204 y 1261. De este modo, un rasgo característico del Helenismo moderno hasta nuestros días será esta suerte de polarización cultural entre Oriente y Occidente, que a lo largo de su desarrollo adquirirá muchas veces tintes ideológicos y en gran medida definirá la suerte de la tradición del ícono en Época Moderna⁷².

Parte importante de los especialistas sostiene que la tradición del ícono se mantiene casi intacta hasta finales del siglo XVII⁷³, cuando el Imperio Turco conquista el último bastión del Helenismo bizantino, la isla de Creta —ocupada, no obstante, por los venecianos desde el siglo XIII—, y declina la última «escuela» considerada propiamente continuadora de la tradición bizantina, la Escuela cretense⁷⁴. Entonces, por todo el territorio ocupado sobrevivirá apenas el resabio popular de un arte antaño imperial, y el único territorio libre de los turcos hasta la formación del

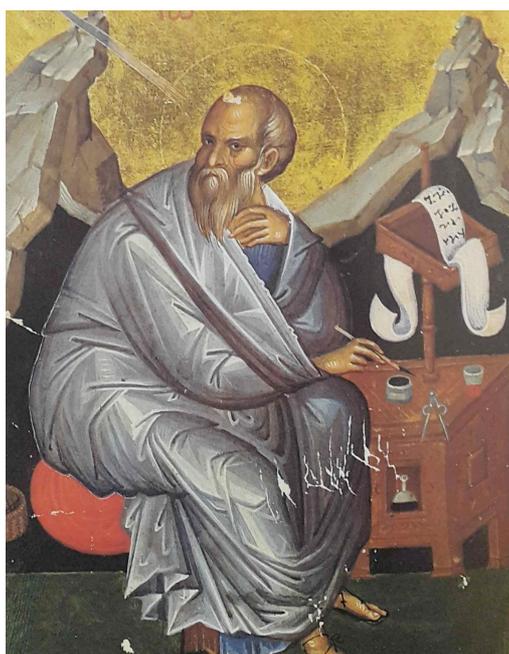
⁷² La cuestión del Helenismo en época moderna ha conocido un nuevo impulso a partir de la segunda mitad del siglo XX en Grecia, produciéndose debates en diversos ámbitos de la cultura (vid. Chatzinikolaou: 2004, 371). Como veremos a continuación, el problema del Helenismo se explicita a partir de la pérdida de institucionalidad a causa de la caída del Imperio Bizantino, y a lo largo del siglo XX esta discusión acerca del carácter de lo propiamente griego se constituirá en núcleo de la reflexión filosófica griega contemporánea (vid. Ramphos: 2000, 9-10 y Apéndice II). Si bien el planteamiento del problema del Helenismo moderno excede ampliamente los objetivos de nuestra presentación, será necesario referirnos constantemente a él en tanto que constituye un factor determinante para la suerte de la tradición pictórica del ícono en época moderna (para una panorámica del asunto vid. Giannarás: 1999¹).

⁷³ Así, M. Chatzidakis y A. Xyngópoulos, por citar a dos de los más destacados en el ámbito griego.

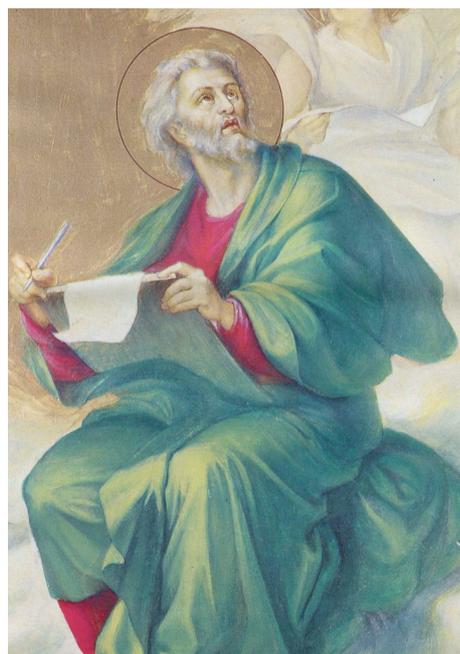
⁷⁴ Incluso se llega a afirmar que el periodo propiamente “metabizantino” del Helenismo comienza con la conformación del estado neogriego en 1830 (Triandaphylópoulos: 1993, 19). Sobre la Escuela Cretense vid. Xyngópoulos: 1957, 80-96 y Chatzidakis: 1974², 169-211.

estado neogriego (las islas del Mar Jonio, ocupadas también por los cruzados después de 1204) se entregará a la imitación de un barroco trasnochado.

Pero será con la llegada de la Ilustración, la revolución de 1821 y la formación del estado neogriego en 1830 que se institucionalizará por periodo de casi un siglo el naturalismo de la pintura occidental en el seno de la Ortodoxia (Chatzidakis: 1975, 244)⁷⁵. Entonces, la nueva y esnob sociedad ateniense encabezará un giro «hacia los modelos estéticos occidentales, relacionados con la Europa libre, desarrollada y cultivada, rechazando a su vez toda forma que se relacione con el pasado reciente de la esclavitud, la opresión, el hambre y la vergüenza nacional» (Zías: 1987, 46). Este giro, en el caso de la tradición del ícono, se manifiesta en una voluntad de «corregir» las «barbaridades» de los íconos y supone el abandono de las técnicas tradicionales del fresco y el temple al huevo, la aplicación sin tapujos de la ilusión perspectiva y, en definitiva, la adopción del naturalismo como principio plástico (Zías: 1994¹, 12).



8. *San Juan* s. XIV.



9. K. Artemis, *San Mateo* s. XIX.

No obstante, existen suficientes indicios para sospechar que el giro del ícono hacia Occidente es un proceso lento que comienza ya durante el siglo XV en la Creta

⁷⁵ En este periodo también se impondrá la denominada lengua *καθαρεύουσα* en la vida eclesial, una lengua artificial creada con el objeto de “limpiar” la lengua griega de todo “barbarismo” y retrotraerla a su vertiente “clásica” (vid. Marcos: 2002², 307-330). Para una reseña histórica vid. Raphailidis: 2010, 9-57. Volveremos sobre esto en el próximo apartado.

bajo ocupación veneciana y que viene marcado por una sutilísima introducción del «modo» occidental en diferentes niveles de la civilización helena (Lydakís: 1976, 10)⁷⁶. En este sentido, una constante de las nuevas relaciones con Occidente después de la caída de Constantinopla en 1453 será la ausencia de centros urbanos estables vinculados al Helenismo y, quizá por esta razón, la presencia de cierto grado de promiscuidad en el intercambio cultural⁷⁷. Así pues, alrededor de un siglo después de que los intelectuales bizantinos de la diáspora inauguraran formalmente los estudios clásicos en las universidades italianas, la generación de Theóphilos Korydallévs (1570-1645) introducirá al «nuevo» Aristóteles de corte escolástico en el ámbito de la Grecia ocupada, iniciando bajo el amparo oficial del Patriarcado de Constantinopla el movimiento cultural denominado «humanismo religioso»⁷⁸. Lo curioso es que —y en esto va la promiscuidad— este «humanismo religioso», que se convertirá en estandarte del Helenismo ortodoxo para combatir los embates del Racionalismo durante los siglos XVIII y XIX, porta la semilla escolástica de Occidente y conlleva un progresivo abandono de la patrística oriental, es decir, de la continuación natural de la literatura griega durante la Edad Media (Giannarás: 1999¹, 83)⁷⁹.

En este contexto, cabe preguntarse si realmente se produce una invasión —una nueva cruzada— del naturalismo en la tradición del ícono o si la elite intelectual griega de la diáspora fue introduciendo de manera premeditada nuevos hábitos culturales. Si bien el naturalismo se ha asociado principalmente a la corriente literaria de finales del siglo XIX encabezada por el escritor francés Émile Zola, en el ámbito de la pintura constituye un concepto diacrónico que describe la voluntad de imitar fielmente las formas naturales (Read: 1995, 257). De este modo, lo que ya desde época carolingia

⁷⁶ Vid. también Grekos: 2008, 266 y Divriotis: 1987, 57. Para una detallada exposición histórico-crítica de este tema vid. Giannarás: 1999¹. En el ámbito de la pintura, la mayoría de los especialistas reconocen influencias de la pintura occidental a nivel meramente iconográfico (Chatzidakis: 1970, 330-333); no así G. Kordis, que plantea una influencia más bien estructural del naturalismo en la tradición pictórica del ícono, es decir, en tanto que lengua pictórica (vid. Kordis: 1998²). Vid. también Rigópoulos: 1998, donde se trata la influencia de la pintura flamenca en particular.

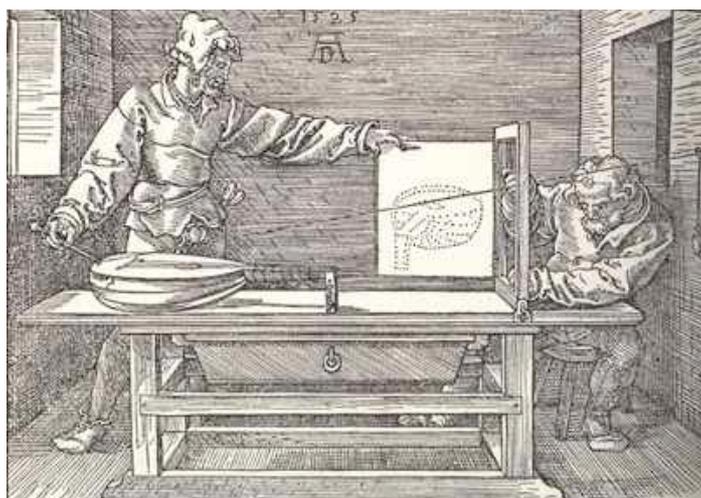
⁷⁷ Se señala Heraclión y otras ciudades de Creta como centros urbanos donde se produce cierto florecimiento cultural hasta la llegada de los turcos-otomanos a la isla en 1669 (Chatzidakis: 1987, 79); no obstante, no hay que olvidar que Creta se encuentra bajo ocupación veneciana desde el siglo XIII.

⁷⁸ «En una época en que Galileo es perseguido, juzgado y encarcelado por la Iglesia [romana], el Patriarcado de Constantinopla funda escuelas, introduce la imprenta, favorece la traducción de las Escrituras y emplea la lengua popular para iluminar al pueblo» (Andriópoulos: 1990, 27).

⁷⁹ Algunos especialistas consideran el “humanismo religioso” un constructo ideológico para proteger la Ortodoxia de las influencias del Islam (Andriópoulos: 1990, 28).

constituye una tendencia que contrasta con la tradición del ícono, en el Renacimiento se institucionalizará a través de la aplicación de la perspectiva matemática, la aparición de la Academia y el nuevo estatuto de las artes como «bellas» (Read: 1995, 8-9)⁸⁰:

«Y esa nueva conciencia se expresó en su arte, convertido en arte de tres dimensiones. Se expresó por medio de procedimientos plásticos tomados de la geometría que, indudablemente, y como se ha observado, no constituyen el equivalente del dato retiniano, pero que traducen en lenguaje pictórico el entusiasmo del hombre por esa nueva toma de posesión del universo, por esa repentina y más íntima relación con él. *O che bella cosa questa prospettiva*. Las escuelas y academias han querido extraer de esa revelación magnífica, en la cual se exalta la aurora de la edad moderna, una pedagogía trascendente e imponerla a las edades posteriores. Pretensión tan trágica como burlesca: su resultado es el mal gusto académico.» (Cassou: 1964, 52-53)



10. A. Dürero, *La técnica de la medición* (1525).

En este sentido, es decir entendida como ciencia que intenta representar la naturaleza de manera fidedigna (Gombrich: 1997, 235), la pintura occidental de las Academias de Bellas Artes será naturalista hasta finales del siglo XIX, inaugurando un lenguaje plástico inédito —por primera y única vez en la historia del arte un pintor se limita a pintar aquello que ve (Gombrich: 1997, 561-562)— y sustancialmente

⁸⁰ Se suele cifrar el origen del naturalismo en el arte de la Antigüedad clásica; no obstante, la definición que apuntamos aquí surge recién durante el Renacimiento. Respecto al origen de la tendencia naturalista en el arte durante la época carolingia vid. Panofsky: 2010, 134-136 y Dufrenne: 1978, 61.

diferente a los principios estéticos de la entonces ya milenaria tradición del ícono⁸¹. ¿Hasta qué punto este nuevo lenguaje pictórico —portador de una «moderna» gnoseología— en su afán universalista fue capaz de opacar la propuesta del ícono? ¿Pervive la tradición plástica del ícono en la ecúmene griega entre los siglos XV y XIX o desaparece completamente antes de renacer en el contexto de las Vanguardias de principios del siglo XX?

Para situarnos correctamente ante estas interrogantes, debemos tener en cuenta que durante este periodo nos enfrentamos a un proceso de transposición, una suerte de eclipse de la tradición del ícono que se completará con el ocaso de la pintura naturalista europea a finales del siglo XIX y el nacimiento de una pintura griega propiamente moderna. Sólo entonces la tradición del ícono, liberada ya del asedio prescriptivo del naturalismo, encontrará un lugar en la historia del arte en general y en la escena cultural del Helenismo moderno en particular. Ahora bien, en el contexto de este periodo de transición «metabizantino», se hace sumamente complejo discernir en qué momentos estamos ante una simple modificación de la tradición del ícono en el contexto de sus nuevas coordenadas culturales o ante el nacimiento de una nueva conciencia pictórica en el ámbito heleno, problema que encontraremos ante nosotros incluso a principios del siglo XX, cuando se cree haber retornado al auténtico derrotero de la tradición.

Así, durante todo el periodo «metabizantino» se habla de diferentes «renacimientos» de la pintura bizantina, los cuales, no obstante, tal como el Renacimiento occidental respecto al arte de la Antigüedad, más que en el reconocimiento de un «modo» pictórico se cifrarán en la determinación de un «canon» —en nuestro caso bizantino (Triandaphylópoulos: 1996, 47). En este sentido, a diferencia de la valoración propiamente pictórica que adquiere el ícono a principios del siglo XX, una constante durante el periodo que nos ocupa es la voluntad de «corregir» los íconos a través de los nuevos métodos «científicos» del naturalismo (Lydakís: 1976, 88). Dicha voluntad se manifestará de diferente manera y progresivamente en cada periodo de la pintura «metabizantina». De este modo, ya durante el periodo de madurez de la Escuela cretense, a mediados del siglo XVII, se habla de una «*Scuola bizantina*

⁸¹ Para una reseña sobre la diferencia de los principios plásticos del naturalismo y la tradición del ícono, vid. Xamist: 2011, 203-215.

migliorata» (Kalolýris: 1988, 32) que aplica, muy tímidamente por cierto, los métodos naturalistas de la perspectiva y el claroscuro (fig. 11)⁸².



11. E. Tzanes, *San Marcos* (1657).

Así pues, en este primer periodo se produce un fenómeno inédito en el contexto de la tradición del ícono, que, en nuestra opinión, acelerará la pérdida de la conciencia pictórica que la anima: su reducción a la categoría de estilo. Debemos considerar que la producción artística de muchos iconógrafos ya no se dirige sólo a un público heleno, sino también a un público italiano, razón por la cual los pintores cretenses de la época desarrollan la habilidad de pintar *all'italiana* o *alla greca*, según el gusto del consumidor⁸³. Si bien la expresión «*alla maniera greca*» está documentada en Occidente ya desde el siglo XI (Belting: 2009, 439), durante el periodo que nos ocupa se convertirá en un auténtico tópico.

Es importante subrayar que este proceso de tipificación comienza y se desarrolla principalmente en el contexto de la producción masiva de íconos portables (Divriotis: 1987, 57); así, está documentado un encargo realizado en Creta a finales del siglo XV de 700 íconos para ser vendidos en Venecia y el Peloponeso por mercaderes de arte, encargo que debe ser entregado en 45 días (Vasilaki: 1995, 48). En este sentido, durante el periodo en cuestión aumenta exponencialmente la

⁸² Vid. también Xyngópoulos: 1957, 278-283 y Kordis: 1998², 33-42.

⁸³ Síntesis magnífica entre ambos “estilos” constituye la personalísima obra de Doménikos Theotokópoulos, más conocido en Occidente como “el Greco”.

producción de íconos para colecciones privadas, sustituyendo su estatuto de «imagen» por el de «cuadro», en circunstancias que la tradición pictórica del ícono se desarrolla principalmente en una pintura mural intrínsecamente vinculada al espacio litúrgico (Belting: 2009, 472)⁸⁴.

Este fenómeno de estandarización terminará por anquilosar ciertas operaciones pictóricas que a lo largo de todo el desarrollo histórico de la tradición del ícono presentan un carácter dinámico y flexible, siempre relacionado a la configuración de un espacio litúrgico y a una conciencia estética que adopta diferentes formas estilísticas, estandarización que se verá confirmada por la introducción durante este periodo de la práctica renacentista de la copia exacta de obras que gozan de cierta autoridad (Divriotis: 1987, 57). De este modo, si bien en el contexto de la tradición del ícono desde muy temprano se encuentran testimonios de la existencia de manuales iconográficos, estos sencillamente describían los tipos iconográficos salvaguardando su continuidad histórica (Vasilaki: 1995, 13-22). La existencia de estos manuales se incrementa sensiblemente durante el periodo «metabizantino» y se incorpora la práctica del calco a través de *anthívola* (Vasilaki: 1995, 60-61). Así pues, el requerimiento de copias exactas de íconos del pasado implicará la supresión de la libertad de la que siempre gozó el pintor de íconos para ejecutar los tipos iconográficos, llegando incluso en nuestros días a convertirse en un tópico indiscutible respecto a la tradición pictórica del ícono, cuando en realidad se trata de una práctica exclusivamente metabizantina. Como destaca Ph. Divriotis, entre los siglos XV y XVI:

«La tradición ortodoxa se abre al consumismo de Occidente, adopta sus métodos y finalmente “es absorbida” completamente por él. Tanto en la pintura mural como en los íconos portables de este periodo, los pintores copian fielmente de otros íconos, ya sea el conjunto ya sea parte del tema, sin desviarse en lo más mínimo del original, ni en el dibujo ni en los colores, ni siquiera en la expresión.» (Divriotis: 1987, 57)⁸⁵

⁸⁴ Como señala H. Belting, este nuevo uso de la imagen como cuadro se extenderá desde la Toscana en el contexto del primer Renacimiento italiano (Belting: 2009, 465).

⁸⁵ Como veremos al final del presente Capítulo y al principio del Capítulo II, la imposición de la copia exacta de íconos antiguos como único camino de conservar la tradición constituye uno de los problemas capitales que enfrenta la tradición del ícono en nuestros días.



12. P. Doxarás, Sagrada Familia (1700 c).

Durante el siglo XVIII, después de que parte importante de los intelectuales cretenses se ven obligados a emigrar a causa del nuevo avance turco, en las Islas del Mar Jonio —regentadas por una aristocracia y una burguesía de educación italiana (Chatzidakis: 1975, 263-264)—, *la maniera greca y la maniera italiana* se enfrentarán por primera vez de manera programática. Así, el pintor griego Panagiotis Doxarás (1662-1729)⁸⁶, junto con practicar una pintura abiertamente naturalista, en su obra teórica realiza una crítica explícita a las «barbaridades» del estilo bizantino, ensalzando la pintura italiana que, a diferencia de las formas deformes del ícono sólo reconocibles por la inscripción de nombres, entregan al espectador los temas religiosos a través de la claridad de las «formas naturales» (Triandaphylópoulos: 1993, 34)⁸⁷.

Por su parte, en este mismo periodo, las tendencias filosóficas provenientes de Occidente otrora abrazadas fervientemente por la Ortodoxia *sub specie* de «nuevo aristotelismo», comenzarán a encontrar resistencia en el seno de la Iglesia, sobre todo cuando los progresos del método científico empiecen a poner entre paréntesis sus dogmas. Así, entre 1670 y 1775, las nuevas generaciones de la elite intelectual griega

⁸⁶ Para una reseña sobre P. Doxarás vid. Lydakis: 1976, 27-32.

⁸⁷ Vid. también Chatzidakis: 1975, 264-265. Doxarás traducirá al griego el *Trattato della Pittura* de Leonardo da Vinci y redactará un ensayo en 1726 titulado *Sobre la pintura (Περί ζωγραφίας)*, publicado en Atenas en 1871, vid. Doxarás: 19xx), donde expone sus pensamientos acerca del arte. También se encargará de la decoración de la iglesia principal de Corfú en 1727 (su obra pictórica está influenciada especialmente por P. Veronese, Triandaphylópoulos: 1993, 32-33). Sobre las repercusiones de la obra de Doxarás en el contexto de la islas del Mar Jonio vid. Xyngópoulos: 1957, 331-352.

que se forma en las universidades europeas introducen las ideas de Descartes en el mundo ortodoxo, dando lugar a una primera reacción de carácter más programático por parte de los círculos eclesiásticos (Andriópoulos: 1990, 30-31). En el ámbito de la pintura también se generará una reacción «ortodoxa» que resistirá —principalmente en la Grecia continental y por un breve periodo— los embates del naturalismo proveniente de las islas del Egeo. Así pues, el hito que salvará la tradición del ícono de su peligro de extinción —y que en alguna medida se convertirá en una respuesta a los planteamientos de Doxarás— será la *Hermineia* (*Ερμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*), manual técnico e iconográfico escrito por el monje Dionisios de Furná (1670-1746)⁸⁸.

Sin lugar a dudas, dicho texto presenta un valor documental incalculable en tanto que eslabón de un conocimiento milenario, sobre todo por las descripciones de tipos iconográficos y de procedimientos técnicos. Por su parte, en torno a la figura del monje griego se produce una suerte de breve renacimiento de la denominada «Escuela macedonia», renacimiento, no obstante, que se limitará principalmente al espacio geográfico del Monte Athos y que no tendrá mayores repercusiones en la situación general (Triandaphylópoulos: 1993, 30-31). Ahora bien, tal como Doxarás en sus textos promueve el «progreso» de la pintura religiosa y proclama la autoridad de los maestros italianos, Dionisios de Furná se convertirá en paladín del regreso a la tradición (Triandaphylópoulos: 1996, 49) y pondrá de relieve la ejemplaridad de la obra de Teófanos el cretense y Manuel Pansélinos (padres de las escuelas «cretense» y «macedonia», respectivamente), pero a su vez reduciendo —quizá involuntariamente, pero *de facto*— la tradición del ícono a dos estilos propiamente «ortodoxos», cuya pervivencia se juega en su imitación exacta (Xyngópoulos: 1957, 300-305)⁸⁹.

De este modo, de la pintura «metabizantina» se ha terminado marginando toda producción artística que no se puede vincular a una escuela determinada (paradigmático resulta el caso de la denominada «pintura popular» y de los talleres

⁸⁸ Vid. Dionisios: 1981. El tratado del monje griego se divide en cuatro partes: a) *τεχνολογία* (compendio de las técnicas tradicionales del ícono), b) y c) *περὶ ὑποθέσεων* (la mayor parte del tratado, donde se describen escenas y tipos iconográficos) y d) *περὶ διατάξεως* (destinado a la instrucción sobre la disposición de los ciclos iconográficos en el templo). Para un estudio crítico de la obra de Dionisios vid. Kordis: 2006¹.

⁸⁹ La aplicación del término “escuela” resulta especialmente problemático para el estudio de la pintura bizantina —jamás vinculada a un canon académico—, dado que termina reduciendo determinadas operaciones plásticas diacrónicas a ciertos rasgos estilísticos de un pintor particular (vid. Triandaphylópoulos: 1996, 47 y Sardelis: 1986, 149-163, 192 y 226-231).

iconográficos de Grecia noroccidental⁹⁰). Por su parte, hoy en día en el ámbito iconográfico griego la «Escuela Macedonia» (fig. 13) y la «Escuela Cretense» (fig. 14) se han convertido en paradigmas de corrección, ignorando la versatilidad estilística que presenta la pintura bizantina a lo largo de su milenaria trayectoria histórica y reduciendo el problema de la renovación de la tradición del ícono a la imitación de modelos del pasado. Esta reducción, sin embargo, como hemos visto se enmarca en un contexto socio-cultural mucho más amplio y complejo, el cual presenta como rasgo principal la vinculación de la Ortodoxia a una tradición tipificada, cuyo principal objetivo no será ya vehicular la particularidad de una experiencia sino resistir la imposición de un modelo civilizatorio identificado como «occidental».

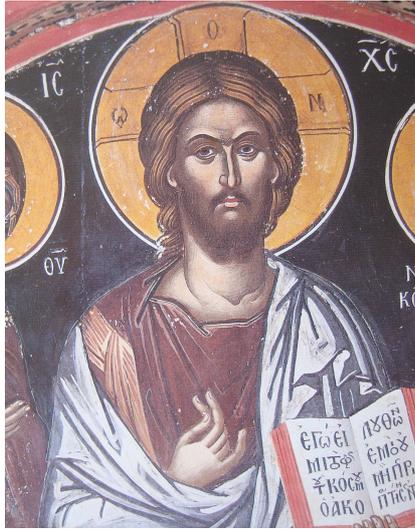
En este contexto tendrá lugar el «renacimiento de la Filocalia», cuya figura central será el monje del Monte Athos Nikodimos (1748-1809)⁹¹. De este modo, el Monte Athos se constituirá en bastión de la Ortodoxia ante la amenaza de la Ilustración occidental —que en esa época ya se había instalado en la región de las islas del Mar Jonio bajo dominación veneciana y en el interior del Imperio Otomano— reviviendo el antiguo enfrentamiento entre griegos y latinos en la denominada «querrela hesicasta» del siglo XIV (Papadimitríou: 2007, 311 y Triandaphylópoulos: 1996, 51)⁹². Lo curioso es que el monje Nikodimos, guardián de la tradición filológica del Oriente cristiano, manifestará sus sospechas respecto a la «corrección» de la pintura bizantina, y en el Monte Athos, la última «república» de la Ortodoxia, se terminará instalando en el siglo XIX la pintura naturalista como canon (Georgiadiou-Koúntoura: 1984, 22-24)⁹³.

⁹⁰ Vid. Acheimastou-Potamianou: 1995.

⁹¹ Vid. Introducción, pp. 19-20.

⁹² Vid. tb. Marcos: 2002¹.

⁹³ Sobre el carácter ideológico del denominado “renacimiento de la Filocalia” vid. Giannarás: 2010, 393-304. Como subraya D. Triandaphylópoulos, ya desde Furná y Nikodimos se aprecia una tendencia “normativa” en la pintura de íconos, elemento inexistente durante el desarrollo histórico de esta tradición pictórica (Triandaphylópoulos: 2001, 33).



13. Teófanos el cretense, *Cristo* (1546).



14. Manuel Pansélinos, *Cristo* (1290 c).

1.1.2 El ocaso de la pintura de íconos y los albores de la pintura moderna griega (s. XIX)

Los resultados de esta batalla principalmente ideológica entre Ortodoxia y Occidente que hemos descrito hasta aquí pueden constatarse en la siguiente y última fase del periodo que nos ocupa. Así, a principios del siglo XIX el ambiente intelectual griego se polariza definitivamente entre «progresistas» y «conservadores» (Andriópoulos: 1990, 37), es decir, aquellos que promueven la implantación directa de los valores culturales de la Europa occidental en todos los niveles —político, social, cultural—, y aquellos que se resisten maniáticamente por considerar dichos valores completamente ajenos a su tradición cultural. Dicha polarización se verá expresada por el antes mencionado «humanismo religioso» de la Iglesia Ortodoxa y por la denominada «Ilustración griega», cuyo principal representante será el intelectual griego Adamandios Koráis (1748-1833) (Andriópoulos: 1990, 37).

Cabe destacar que en esta época también se terminará de polarizar la denominada «cuestión lingüística» (*τὸ γλωσσικὸ ζήτημα*)⁹⁴, la contraposición histórica entre una lengua «popular-hablada» y una lengua «culto-escrita», contraposición introducida en el ámbito griego ya desde el s. I a. C por los gramáticos alejandrinos⁹⁵.

⁹⁴ Vid. Beaton: 1994, 296-368.

⁹⁵ Nos referimos a la conocida contraposición entre la lengua *koine* (*κοινή*) y el griego ático (*ἀττική*). Para un análisis histórico-lingüístico vid. Horrocks: 2010.

Si bien esta diglosia sigue presente durante toda la Edad Media e incluso durante la época de la ocupación turca, al momento de conformar el Estado neoheleno será empleada como estandarte por las facciones que se enfrentan a la hora de definir las características de la «nueva» nación griega⁹⁶. Así, en contraposición a los partidarios de conservar la lengua hablada o *δημοτική* —y la cultura vehiculada por ella— como expresión oficial de la nueva Grecia, los introductores de las ideas de la Ilustración buscarán estatuir una lengua limpia de barbarismos y préstamos o *καθαρεύουσα*, más próxima al ideal clasicista europeo⁹⁷.

Ahora bien, lo extraño será que Iglesia e Ilustración aunarán sus fuerzas en la defensa de la lengua *καθαρεύουσα*. De este modo, no obstante la polarización entre Ortodoxia y Occidente, con la formación del Estado neogriego en 1830 se produce una situación tremendamente paradójica que, en nuestra opinión, delata la ausencia de una conciencia clara de los valores de la tradición a nivel institucional y el carácter impositivo del nuevo modelo: justamente dicho movimiento de la Ilustración que la Iglesia rechaza fervientemente será el principal gestor de la lengua «clasicista» que la Iglesia empleará de buen grado e introducirá la concepción socio-política de nación-estado, evento que dará lugar a la formación de la «Iglesia Ortodoxa Griega» en 1833, nueva iglesia «nacional» autocéfala y principal paladín de la identidad «religiosa» que adquirirá el nuevo estado heleno⁹⁸.

Como señala el historiador y teólogo Dimitrios Moschos, la «nacionalización» de la Iglesia constituirá el más importante desafío histórico de la Ortodoxia respecto a las estructuras y el rol de la Iglesia en la sociedad (Moschos: 2010, 230), en tanto que

⁹⁶ Como destaca A. Phrankoudaki, la denominada “cuestión lingüística”, si bien constituye un fenómeno diacrónico y en alguna medida incluso “natural”, con la conformación del estado neoheleno se manifestará como un problema y adquirirá una connotación marcadamente ideológica, ausente hasta ese momento; más tarde, en los albores del s. XX, la vinculación directa entre *καθαρεύουσα* y fascismo o entre *δημοτική* y comunismo da cuenta de esta situación (vid. Phrangaki: 2001).

⁹⁷ La lengua *δημοτική*, antes de adoptar esta denominación, es designada también «μητρική» o «ρωμαϊκή». La “cuestión lingüística” produjo violentos enfrentamientos con víctimas fatales a principios del siglo XX y, aún cuando fuera zanjada finalmente a favor de los “demoticistas” en los años 70 al terminar la dictadura, todavía despierta pasiones en Grecia. Para una reseña histórica vid. Kordatos: 1973.

⁹⁸ Para una reseña histórica sobre la formación del Estado neoheleno y su trasfondo ideológico vid. Dimarás: 2000, 455-484 y Raphailidis: 2010; sobre el proceso de formación de la Iglesia autocéfala griega vid. Giannarás: 1999¹, 262-302. Según N. Zías, con la formación del Estado y la Iglesia autocéfala, por primera vez en la historia se interrumpe la tradición del ícono y se establece el giro hacia Occidente (Zías: 1987, 45-46). Este proceso se testimonia literariamente en la famosa novela *Παπατρέχας* de A. Koraís (vid. Marcos: 2002¹).

debilita el carácter ecuménico de la *Πενταρχία* (la institucionalidad multinacional originaria de la Iglesia representada por los 5 Patriarcados: Roma, Constantinopla, Alejandría, Antioquía y Jerusalén) y sustituye el Sínodo Ecuménico —su órgano administrativo— por consejos locales jerarquizados, siguiendo el modelo protestante de las *Landkirche* (Moschos: 2010, 237)⁹⁹. En este sentido, con la implantación del nuevo modelo socio-político de la nación-estado aparece una necesidad de «nacionalizar» ciertos contenidos vivenciales y vincularlos —a veces por la fuerza— a una nueva realidad geopolítica.

Como hemos visto, esta necesidad se manifiesta de manera progresiva ya desde la caída de Constantinopla en 1453 como reacción a la presencia de agentes culturales percibidos como ajenos, identificados principalmente con la cultura europea occidental y la cultura turco-musulmana; no obstante, entre 1830 y 1930, el nuevo Helenismo y la nueva Iglesia, que siempre gozaron de plasticidad étnica, territorial y lingüística —baste pensar en las colonias del mediterráneo durante la Antigüedad o en la proveniencia de multitud de escritores «griegos» de época helenística y bizantina—, se verán obligados a elaborar una marca registrada para imprimir en las nuevas instituciones de la nación-estado, labor en la que colaborarán mano a mano la *intelligentsia* griega europeizante y la nueva Ortodoxia nacional.

De este modo, como subraya Ch. Giannarás, el núcleo de la identidad del nuevo Estado griego no será ni de carácter étnico ni lingüístico sino que se sellará con la rúbrica de la religión (Giannarás: 1999¹, 263). Esta situación pone en evidencia la paradoja que intentamos ilustrar: la implantación del modelo socio-político de la Ilustración europea —de carácter decididamente laico— a través de la «nacionalización» de una Iglesia históricamente multinacional. Como hemos visto, estamos ante la culminación de un proceso socio-cultural en el que tanto el Helenismo como la Ortodoxia y su eventual vínculo histórico adquieren un carácter eminentemente ideológico, perdiendo en gran medida su horizonte vivencial. Este proceso, como veremos a continuación, se encuentra íntimamente relacionado al nacimiento del arte griego moderno y a la recuperación de la tradición del ícono en Grecia a principios del siglo XX.

Después de la fundación del estado griego moderno en 1830, la nueva institución encargada de producir arte «neoheleno» será la Escuela de Bellas Artes de Atenas, fundada en 1837 según el modelo de las academias de pintura europeas. Los

⁹⁹ Sobre el modo de organización de la Iglesia Ortodoxa vid. Janeras: 2000, 135-137.

maestros de dicha escuela —al igual que los funcionarios, los ingenieros, los arquitectos del estado— serán traídos desde el extranjero por el nuevo rey —también importado— Otón I de Grecia (Kalligás: 2000, 534)¹⁰⁰. Por su parte, un grupo de pintores griegos serán patrocinados por Otón I para estudiar en la Real Escuela de Bellas Artes de München, dando origen a la denominada «Escuela de Munich» (*Σχολή του Μονάχου*), según algunos especialistas el movimiento pictórico griego más importante del siglo XIX¹⁰¹.

Dichos pintores, entre los que destacan Nikólaos Gyzis (1842-1901) y Nikiphoros Lytras (1832-1904) (fig. 15), se entregarán a la búsqueda de la «auténtica» tradición pictórica helena —malversada, según ellos, por Bizancio— de la mano del Romanticismo alemán y la filosofía idealista, y algunos volverán para incorporarse como maestros a la recién fundada Escuela de Bellas Artes de Atenas. Es importante subrayar que, paradójicamente, esta primera pintura «neogriega» —sustituta de la pintura «metabizantina»— se basa en una concepción idealizada de la Antigüedad clásica proveniente de Europa, concepción que proclama el naturalismo como rasgo definitorio del arte griego e ignora completamente la continuidad histórica del arte «bizantino» respecto al arte de la Antigüedad¹⁰².



15. N. Lytras, *La espera*.

¹⁰⁰ Sobre el proceso de formación de la Escuela de Bellas Artes de Atenas vid. Lydakís: 1976, 78-104.

¹⁰¹ Vid. Lambraki-Plaka: 1995, 13. Sobre el proceso de formación de este movimiento vid. Lydakís: 1976, 105-121.

¹⁰² Como señala el mismo Gyzis, la madre Grecia ya no produce leche materna, por lo que se ven obligados a buscarla en el extranjero (Lydakis: 1976, 123). Ahora bien, hay que contextualizar la miopía de estos pintores griegos respecto al valor de la pintura bizantina en el rechazo general del neoclasicismo a la civilización bizantina, la cual interpretan como decadencia de la Antigüedad clásica (vid. Introducción, pp. 15-16).

La nueva Iglesia nacional también se sumará a esta romántica búsqueda de Helenismo y, del mismo modo que el enfrentamiento entre Ortodoxia y Occidente se resuelve con la fundación de una Iglesia nacional, aquel enfrentamiento entre *maniera greca* y *maniera italiana* que se observa en la pintura de finales del siglo XVII se resolverá por efecto de magia en una nueva pintura «religiosa» naturalista, impuesta por la misma nueva Iglesia nacional como evolución natural de la pintura «metabizantina» (Georgiadou-Koúntoura: 1984, 28).



16. L. Thiersch, *Virgen María* (1853-5).



17. L. Thiersch, *Cristo* (1853-5).

Así, las figuras del alemán Ludwig Thiersch (1825-1909) (fig. 16 y 17) y el griego Konstantinos Phanellis (1791-1863), ambos pintores relacionados al movimiento romántico de los Nazarenos, promulgarán un regreso a las raíces «espirituales» de la pintura cristiana a través de la pintura medieval —en nuestro caso «bizantina»—, la cual sencillamente se proponen «mejorar» y «modernizar» a través de las reglas plásticas del naturalismo (Papastamos: 1977, 17), de modo análogo como la lengua *καθαρεύουσα* apuntaba a «limpiar» la lengua preexistente¹⁰³. Por su parte, la

¹⁰³ Además de Thiersch y Phanellis, representantes del movimiento de los Nazarenos en Grecia serán S. Chatzigiannópoulos (1832-1905) y K. Artemis (1878-1972); por su parte, el pintor ruso Alexander Ivanov jugará un rol destacado en la introducción de este movimiento en Grecia, a través de la Escuela nazarena de San Petesburgo donde estudian otros representantes griegos de este movimiento (Papastamos: 1977, 19). En dicha época y a través del movimiento de los Nazarenos, el término “pintura bizantina mejorada” se convierte en un tópico; sin embargo, dicho término se testimonia ya desde el siglo XVII (Xyngópoulos: 1957, 278). En este sentido y como hemos visto hasta aquí, estamos ante un proceso diacrónico de imposición de un canon académico a la tradición pictórica del ícono. Para una reseña sobre el movimiento de los Nazarenos, su injerencia en el ámbito griego y sus principales representantes vid. el estudio monográfico de Papastamos: 1977 (en particular sobre la vida y obra de Thiersch pp. 71-94); sobre la vida y obra de Phanellis en particular vid. el estudio monográfico de Phrilingos: 1977.

presencia institucional de esta pintura bizantina «mejorada» se verá reforzada, además del apoyo oficial de la Iglesia, por la misma recién fundada Escuela de Bellas Artes, donde Thiersch y Phanellis serán maestros (Lydakis: 1976, 89). Podríamos decir, pues, siendo más audaces que aquellos que sostienen su pureza hasta el siglo XVII, que la tradición del ícono formalmente no se interrumpe en ningún momento. La clarísima voluntad de convertirse en continuadores de la pintura bizantina por parte de los Nazarenos —por paranoico que sea su resultado—, y la cálida recepción de dicho intento por parte de la Iglesia y el público burgués neoheleno, confirman que la tradición del ícono siempre constituyó un referente de la *intelligentsia* griega para la conformación del ideario moderno de Grecia¹⁰⁴.

Ahora bien, en este punto es importante establecer que la diferencia entre la pintura de íconos y la pintura naturalista no se limita ni a un nivel meramente estilístico (*maniera greca v/s maniera italiana*) ni a un nivel puramente temático (religioso v/s pagano) ni a un nivel, digamos, metafísico (mundo espiritual v/s mundo natural), sino sobre todo se juega en la atribución de una función concreta a la obra de arte y en el desarrollo de determinados medios propiamente pictóricos para el cumplimiento de dicha función. Así, por ejemplo, mientras que en el contexto de la función «cultural» del ícono la imagen evita la ilusión perspectiva para constituirse en una «presencia», en el contexto de la función «epistemológica» del cuadro naturalista la imagen es objetivada —distanciada— en virtud del desarrollo de la perspectiva matemática¹⁰⁵. De este modo, cuando la función de la obra de arte se modifica, los medios pictóricos indefectiblemente cambiarán. Así, desde el momento en que la pintura de íconos se desvincula de su función cultural y de los presupuestos ontológicos que la animan —se desvincula de su tradición viva— para convertirse en un mero estilo «ortodoxo» ante la amenaza musulmana, católica u occidental, se encontrará a un paso de ser considerada por los mismos ortodoxos una pintura bárbara que debe ser corregida.

¹⁰⁴ La obra de Thiersch en la Iglesia *Σωτήρας τοῦ Λυκοδήμου* en Atenas (1853-55, vid. fig. 16 y 17) lo convirtió entonces en un reformador de la pintura de íconos en Grecia (Lydakis: 1976, 86), opinión expresada por críticos de la época con ocasión de la exposición de los borradores de Thiersch para dicha obra, que tuvo lugar en Atenas en 1891. Por su parte, según la mentalidad nazarena, la “mejoración” del ícono a través del naturalismo constituía a su vez su vinculación a la tradición pictórica de la Antigüedad Clásica (Lydakis: 1976, 89).

¹⁰⁵ En el Capítulo II de nuestra investigación profundizaremos en el análisis de los medios propiamente pictóricos de la tradición del ícono y en el Capítulo III abordaremos los presupuestos ontológicos de los que surge su sentido “teológico”.

En este sentido, para dar una respuesta satisfactoria a la interrogante de si la tradición del ícono en el contexto de Grecia moderna se limitó a ser la tipificación de una sabiduría pictórica del pasado o en verdad pervive como una lengua pictórica contemporánea¹⁰⁶, es fundamental identificar y diferenciar dos elementos que marcarán la suerte del ícono desde el comienzo de la Edad Moderna: por una parte, como señalamos más arriba, resulta innegable que la tradición del ícono constituye una referencia permanente e ininterrumpida para la conformación del ideario griego moderno (Lydakís: 1976, 86) pero, por otra, esto no significa necesariamente que constituya una expresión viva de su realidad histórica. Para comprobar esto último será necesario analizar el rol de dicha tradición en el proceso de conformación de una pintura propiamente griega y propiamente moderna —en la medida que se pueden usar estos adjetivos para el caso que nos ocupa.

Hasta aquí hemos intentado describir la problemática que culmina con la marginación de la pintura de íconos de la escena cultural griega por espacio de 100 años (entre 1830 y 1930), problemática íntimamente relacionada con la conformación de un Helenismo moderno. Nuestra intención, más que registrar una historia acurada del arte de este periodo en Grecia, ha sido contextualizar la recuperación de la tradición del ícono que tendrá lugar a principios del siglo XX en Grecia, no ya como estilo sino como una *techne* o sabiduría plástica portadora de principios estéticos sustancialmente diferentes a los del naturalismo. La progresiva marginación de la tradición pictórica del ícono desde el comienzo de la Época Moderna, en nuestra opinión, viene dada no sólo por el carácter universalista del naturalismo y la Academia sino también por la desvinculación progresiva de la tradición del ícono respecto a la experiencia viva de la que surgió, convirtiéndose en mero estandarte de ciertas instituciones.

No obstante, cabe consignar una importante salvedad: durante todo el periodo «metabizantino», y de manera particularmente dinámica entre 1830 y 1930, fuera de los centros urbanos y lejos de los poderes institucionales se cultiva un arte «popular» estrechamente relacionado a la cotidianidad y sus exigencias prácticas (Georgiádou-Kóuntoura: 1984, 38)¹⁰⁷. Como señala la poetisa e historiadora del arte Eléni Vakaló «El arte popular no se puede considerar separadamente del arte bizantino. Constituye

¹⁰⁶ El planteamiento metodológico de esta cuestión constituye aquello que en el contexto de nuestra investigación hemos denominado “giro hermenéutico” del ícono.

¹⁰⁷ Vid. también Triandaphylópoulos: 1993, 22-24.

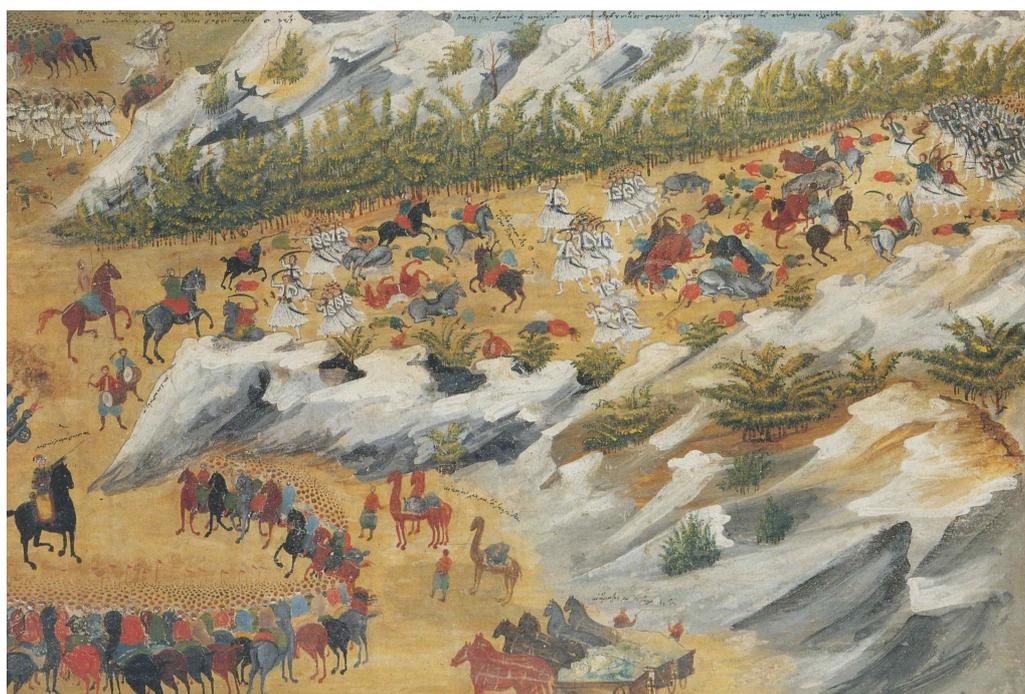
su evolución viva en una continuidad que se mantiene ininterrumpida en el pueblo griego» (1983, 43). Cabe destacar, sin embargo, que el término «popular» es puramente convencional y cobra sentido solamente en relación al arte canónico de la Academia. Así pues, como destaca N. Zias, durante el periodo «metabizantino» la distinción entre burguesía y campesinado (por extensión entre «culto» y «popular») es sumamente difusa en el contexto de la sociedad helena (1994¹, 11)¹⁰⁸.



18. Pintura mural en Iglesia (1802)



19. Pintura mural en casa patronal (1798)



20. P. Zographos, *La guerra de los monárquicos* (1836-9)

Si bien el carácter marginal de este arte «popular» respecto a los nuevos centros de poder del Helenismo impedirá que cristalice en una propuesta alternativa al

¹⁰⁸ Vid. tb. Apéndice I, pp. 253-254. Del mismo modo, la coexistencia de una lengua “culto” y una lengua “popular” —y de infinidad de dialectos— jamás constituyó una disyuntiva, como sucedió a partir de principios del siglo XIX (vid. Horrocks: 2010).

paradigma estético dominante del periodo que nos ocupa —el naturalismo—, no obstante, por este mismo carácter marginal, conservará un rasgo diacrónico de la tradición del ícono que marca la diferencia respecto al arte naturalista de Europa: la ausencia de cualquier voluntad académica o prescriptiva (Spiteris: 1953, 11); en otras palabras, su empleo como un medio de expresión inmediatamente relacionado a una determinada experiencia visual más que a un canon (Spiteris: 1953, 12), y, por tanto, su consideración como una «lengua» viva más que como un «estilo» dogmatizado. A esta tradición auténticamente viva recurrirá no sólo Photis Kóntoglou sino también los principales representantes de la pintura griega moderna de principios del siglo XX en su búsqueda de coordenadas para la producción de un arte propiamente griego y eminentemente moderno. Dicha recurrencia a tradiciones populares, por su parte, será un rasgo definitorio y ecuménico de la primera pintura moderna, que justamente surge de la necesidad de encontrar «nuevos» referentes que sustituyan el conocimiento envasado de la Academia por una sabiduría pictórica proveniente de una experiencia visual directa (Gombrich: 1997, 562-563).

1.2 El renacimiento de la pintura de íconos como correlato de Modernidad (s. XX)

1.2.1 La tradición del ícono y la génesis de la pintura moderna en Grecia

No existe consenso para situar el comienzo de la pintura moderna griega: algunos especialistas lo sitúan en el siglo XVII —incluyendo, por tanto, el último periodo de la denominada pintura «metabizantina»; otros lo sitúan en el siglo XVIII, con la primera pintura religiosa naturalista de las islas del Mar Jonio; la mayoría coincide en identificar este comienzo con la formación del Estado neogriego en 1830 y la aparición de la Academia de Bellas Artes (Vláchos: 2003, 15). En cualquier caso, como señala Stelios Lydakis, el arte griego moderno está indefectiblemente vinculado a su relación con Occidente —el mismo término «arte griego moderno» se refiere a la producción que se desarrolla desde el momento en que la tradición existente recibe influencias estructurales de la Europa occidental; por tanto, donde se verifique esta influencia por primera vez, allí comienza el arte moderno griego (Lydakis: 1976, 14). Podríamos concluir, entonces, que el arte moderno griego comienza a mediados del

siglo XV, cuando, como hemos visto anteriormente, el intercambio con Occidente se convierte en un factor determinante para el Helenismo¹⁰⁹.

Sin embargo, como señala el mismo Lydakis, recién en la denominada generación de 1930 se reconocerá por primera vez un intento consciente de asimilar la moderna influencia de Occidente y elaborar una propuesta propiamente helénica por parte de un grupo de artistas griegos (Lydakis: 1976, 16). Como hemos visto hasta aquí, entre los siglos XV y XIX no podemos hablar propiamente de una influencia sino de la progresiva transposición de una tradición pictórica —la pintura de íconos— por parte de una pintura canónica —el naturalismo de la Academia: para hablar de influencia debemos contar por lo menos con dos factores diferenciables entre sí, esto es, comprensibles y valorables en su particularidad.

A principios del siglo XX, en el contexto del giro de la Modernidad hacia nuevos derroteros —relativización del método científico, utopías sociales, liberación del arte respecto al canon—, determinadas expresiones de un Helenismo vigente pero en gran medida desvinculado del Estado neogriego confluirán en la búsqueda de un referente vivencial —una tradición— para la producción de un arte propiamente griego y, a su vez, propiamente moderno. De este modo, la confluencia de diversas formas históricas de Helenismo en Atenas después de la denominada *Μικρασιατική Καταστροφή* —la violenta expulsión de las milenarias comunidades griegas de Asia Menor (1922)¹¹⁰—, aportarán un aire cosmopolita que revitalizará la monocromía cultural del Estado neoheleno, reducido por periodo de cien años (1830-1930) al clasicismo decimonónico y la nueva ortodoxia de corte nacionalista¹¹¹.

¹⁰⁹ Lydakis identifica tres etapas en este proceso, asociadas a los movimientos culturales de la Europa occidental: 1) el naturalismo barroco de las Islas del Mar Jonio, proveniente de Venecia— (vid. pp. 51-61), 2) el Romanticismo, proveniente de Munich y cuyo centro de difusión será la Escuela de Bellas Artes de Atenas (vid. pp. 62-70) y 3) los movimientos de Vanguardia, provenientes principalmente de París y que terminarán encontrando sede en la misma Escuela de Bellas Artes de Atenas a partir de principios del siglo XX (Lydakis: 1976, 16).

¹¹⁰ Para una reseña histórica vid. Despotópoulos: 1978, 233-247.

¹¹¹ En el caso de la producción literaria también se presentan diferentes criterios para datar el comienzo de la literatura neohelena. Su datación más remota se remonta al s. XII, época en que se detecta la aparición de ciertas características en la producción literaria (uso de la lengua popular, aparición de nuevos géneros de ficción) que serán determinantes para la literatura “metabizantina”. Por otro lado, se presenta como momento culminante la identificación clara de una influencia occidental, durante la época del Renacimiento cretense y, tras la creación del estado griego, en el Romanticismo y el Naturalismo del s. XIX. En cualquier caso y sin negar la validez de dichos criterios, es un hecho que al igual que en el caso de la pintura la primera literatura de difusión universal aparecerá a principios del XX en el contexto del desarrollo de las Vanguardias artísticas, y en particular en el seno de la denominada generación del 30. Para una panorámica histórica del desarrollo de la literatura neohelena vid. Beaton: 1994 y Dimarás: 1987.

Ahora bien, en este punto cabe preguntarse: ¿la pintura griega es griega porque se produce en un territorio —estado— concreto o porque presenta ciertas características inconfundibles? (Lydakis: 1976, 15). Para completar el panorama del asunto que nos ocupa, a esta pregunta habría que añadir la siguiente: ¿qué caracteriza una pintura propiamente moderna? Hasta finales del siglo XIX, el proyecto de la Modernidad se asoció principalmente a la idea de progreso y al imperio de la razón, ambos rasgos expresados en el campo del arte a través de una institución: la Academia. Como subraya H. Read, la finalidad de la Academia era establecer la condición de «artista» —declaradamente contrapuesta a la de «artesano»— y regular los medios para alcanzar el ideal de «belleza» (Read: 1995, 8). Sin embargo, ya desde el Romanticismo y de manera definitiva con la aparición de un arte desvinculado de la Academia, lo moderno dejará de identificarse con un canon ilustrado para convertirse en catalizador de radicales transformaciones socio-culturales:

«De todo ello se desprende para nosotros el deber imperioso de reformar nuestra enseñanza artística, y considerar el desarrollo de las escuelas técnicas y profesionales que concluyen cada vez más en el dominio reservado hasta ahora a eso que se sigue llamando pomposamente las Bellas Artes. Son escuelas de *artes y oficios* que deberán aflorar exclusivamente en nuestro suelo, dispensando una enseñanza no ya dogmática, sino esencialmente técnica.» (Cassou: 1964,112-113)

De este modo, uno de los fenómenos que marca el comienzo de aquello que la historia del arte denomina «pintura moderna» es justamente la desvinculación de la producción artística respecto a los *a priori* de la «tradición» neoclásica, la enseñanza académica, y la práctica naturalista; en su lugar se buscarán tradiciones vivas —donde sea que éstas se encuentren—, se elaborarán nuevos modelos de enseñanza cuyo centro será la experiencia del taller y no la cátedra, y el problema del arte no se centrará ya en la búsqueda de un canon sino de una «lengua» propiamente pictórica¹¹².

Por su parte, en el contexto de las Vanguardias de principios del siglo XX, parte importante de los artistas neohelenos sostendrá que el único arte «griego» vinculado

¹¹² “Pues si la sensación fuerte de la naturaleza —bastante viva en mí, por cierto— es la base necesaria de toda concepción artística, [...] el conocimiento de los medios para expresar nuestra emoción no es menos esencial, y no se adquiere sino mediante una experiencia muy larga” (Cézanne: 1991, 369). Ya hemos comentado el caso de los pintores modernos que recurren a tradiciones “marginales” y el cambio del modelo de enseñanza que se materializa en escuelas como la Bauhaus en Alemania o los talleres VKhUTEMAS en Rusia (vid. pp. 15-27).

históricamente a la Antigüedad y que durante este periodo presenta características inconfundibles respecto a la pintura occidental —no sólo como *maniera* sino como *techne* o «procedimiento pictórico»— será el denominado arte popular, muchos de cuyos exponentes viven en territorio turco todavía y en gran medida ajenos al devenir de la Grecia oficial (fig. 21)¹¹³. El descubrimiento de esta «nueva» referencia para el Helenismo —en las antípodas del ideal neoclásico— por parte de un grupo de intelectuales griegos de principios del siglo XX se cifrará en la figura del pintor Teóphilos Kephálás-Chatzimichaíl (1870-1934), pintor «autodidacta» de la isla de Lesbos, cuyo abuelo era pintor de íconos (Lydakís: 1976, 389) (fig. 22)¹¹⁴.



21. M. Avramidi, Plato decorativo (fin. s. XIX)



22. Theóphilos, *Erotókritos y Aretoúsa* (prin. s. XX)

El interés pictórico por la obra de Teóphilos manifestado a principios del siglo XX, no obstante, no se limita a una simple tendencia «primitivista», a la cual algunos historiadores del arte reducen el interés de las Vanguardias por las tradiciones

¹¹³ La revaloración y el estudio de este arte como eslabón histórico del Helenismo comenzará y aumentará exponencialmente a lo largo de todo el siglo XX. En el contexto de este proceso, cabe destacar la publicación de la artista Angelikí Chatzimichaíl (1895-1965) *Arte popular griego* (1931), fruto de un periplo por la Grecia profunda para obtener registros de los atuendos y obras de artesanía todavía en uso (vid. Zías: 1994², 21). Para una reseña sobre el arte popular griego vid. Lydakís: 1976, 382-405 y el volumen monográfico titulado *Arte popular* (Zora: 1994).

¹¹⁴ Sobre la vida y la obra de Theóphilos vid. Lydakís: 1976, 389-393. El descubrimiento de Theóphilos y su proyección internacional fue fomentado por Eustratio Eleutheriadi (1897-1983), editor y crítico de arte griego-francés que se instala en París a partir de 1916, donde organiza una exposición de obras que encarga a Theóphilos y publica artículos sobre su obra (vid. Lydakís: 1976, 389). En el ámbito griego, el interés por su obra llegará a su apogeo poco después de la segunda guerra mundial y sobrepasará las fronteras de la pintura para convertirse en referente de toda la generación del 30 (vid. el estudio del poeta Odysseas Elytis dedicado a la figura de Theóphilos, Elytis: 1986).

populares¹¹⁵. Como subraya Eléni Vakaló «Teóphilos, más que naif, apareció como guardián de una sabiduría plástica conformada a lo largo de siglos y concentrada en su obra» (Vakaló: 1983, 43-44), sabiduría que, como señalamos al final del apartado anterior, se encuentra estrechamente relacionada a las necesidades de la vida cotidiana y directamente vinculada a la tradición pictórica del ícono. Así pues, para los primeros pintores griegos propiamente «modernos», la pintura popular se convertirá en la punta del iceberg de una tradición pictórica milenaria, una tradición propiamente helena y cuyo eslabón perdido que la vincula con el arte de la Antigüedad será el denominado «arte bizantino» (Zías: 1994¹, 14)¹¹⁶.



23. N. Lýtras, *El sombrero de mimbre*.



24. K. Parthénis, *Lamentación*.

Elementos relacionados con la nueva conciencia pictórica propia de la pintura moderna se manifiestan ya en la obra de pintores como Nikólaos Lytras (1883-1927) (fig.23) —hijo de Nikiphoros Lytras—, Konstantinos Maleas (1879-1928) y Konstantinos Parthenis (1878-1967) (fig. 24)¹¹⁷. Así pues, del mismo modo que un Cézanne, tanto Lytras como Maleas abandonarán la dialéctica naturalista de la luz y la sombra para experimentar con las posibilidades plásticas del color en cuanto tal (Lydakís: 1976, 352 y 354). Por su parte, Parthenis será el primer pintor griego en

¹¹⁵ Vid. p. 21.

¹¹⁶ “El arte bizantino, en último término, es el arte griego” declara N. Engonópoulos, uno de los más importantes representantes de la generación del 30 (Engonópoulos: 1978, 13). Respecto a la tesis de la “continuidad” cultural entre la Antigüedad clásica y Bizancio vid. Apéndice I pp. 251-253, Apéndice II pp. 261-268 y Oehler: 1969.

¹¹⁷ Vid. Lydakís: 1976, 279-312.

manifestar un interés ya no meramente «temático» —como los Nazarenos— sino propiamente plástico por la tradición pictórica del ícono (Zías: 1987, 48). Sin embargo, el establecimiento de un vínculo más estable entre estas nuevas búsquedas y aquella sabiduría plástica proveniente de la tradición pictórica del ícono tendrá lugar en la generación siguiente, la denominada generación del 30, entre cuyas características fundamentales se cuentan, por una parte, el cosmopolitismo y, por otra, el reconocimiento en la denominada «civilización bizantina» de un referente primordialmente vivencial —que no meramente «nacional»— (Vakaló: 1983, 15)¹¹⁸.

Ahora bien, el «cosmopolitismo» de la generación del 30, a diferencia del cosmopolitismo multinacional de París durante la misma época, viene dado por la antes mencionada confluencia en Atenas de diversas formas de Helenismo provenientes principalmente de Asia Menor y las islas del Mar Egeo bajo ocupación turca. Estos «Helenismos» presentan una continuidad histórica ininterrumpida y se caracterizan por el intercambio histórico y la asimilación de usos y costumbres de las diferentes culturas con las que convivieron durante milenios —característica, por lo demás, diacrónica del Helenismo¹¹⁹. En este sentido, si bien se trata de un cosmopolitismo de carácter «familiar» —por decirlo de algún modo—, dada su diversidad entrará en franco conflicto con los anquilosados valores helenos del Estado neogriego y se convertirá en plataforma para la introducción de los movimientos «internacionales» de las Vanguardias (Lydakís: 1976, 375)¹²⁰. De este modo, otra característica de la generación del 30 será la universalidad de su obra y la amplitud de campos en la que se manifiesta su peculiar búsqueda de un arte moderno a partir de la tradición.

¹¹⁸ Vid. Apéndice II, p. 261 y ss. Sin lugar a dudas, en el giro hacia Bizancio un factor determinante será la revaloración paneuropea de dicha civilización y los descubrimientos arqueológicos que se vienen registrando desde finales del siglo XIX (vid. pp. 18-21). En el ámbito griego, personalidades de este periodo que contribuyen al descubrimiento arqueológico de Bizancio son el arquitecto y arqueólogo Anastasios Orlandos (1887-1979) y el historiador del arte Andreas Xyngópoulos (1891-1979); además, la fundación del Museo Bizantino y del Museo Benaki —este último con especial énfasis en el arte popular— marcarán también hitos importantes (vid. Zías: 1994¹, 13). Por su parte, a nivel geopolítico, entre 1912-1918 con las Guerras de los balcanes, la anexión de territorio “bizantino” bajo ocupación turca (Tracia, Macedonia, Épiros y Monte Athos) dará acceso a importantes monumentos de época bizantina (Triandaphylópoulos: 1996, 52-53).

¹¹⁹ Para una reseña del Helenismo en territorio turco durante el periodo anterior a la catástrofe de Asia menor vid. Katsiadaki-Gardika: 1977, 367-377.

¹²⁰ En palabras de Kavafis, el poeta alejandrino: “Aceptemos ya la verdad: / somos helenos también nosotros -¿qué otra cosa somos?- / pero con amores y emociones del Asia, / pero con amores y emociones / que a veces extrañan al helenismo” (trad. de M. Castillo Didier).

Así, entre los representantes de la generación en cuestión cabe destacar en nuestra opinión: en literatura Nikos Kazantzakis (1883-1957), el autor griego moderno más traducido, y dos premios nobel, Giorgos Sefheris (1900-1971) y Odysseas Elytis (1911-1976)¹²¹; en el ámbito de la arquitectura destaca Dimitris Pikionis (1887-1968) (fig. 25), gran estudioso y promotor del arte popular griego, entre cuyas obras destaca el proyecto de los pavimentos de la Acrópolis; en el ámbito de la música, el compositor Manos Chatzidakis (1925-1994), en cuya obra se reconoce una síntesis magistral entre la música culta occidental y la música popular griega, se verá fuertemente influenciado por el rescate de la música bizantina llevada a cabo por esta generación¹²²; finalmente, en el ámbito de la pintura, dada la particularidad de sus contribuciones, podríamos nombrar a Giannis Móralis (1916-2009), Nikos Engonópoulos (1907-1895) y Giannis Tsarouchis (1910-1989) (fig. 26), estos últimos discípulos de Photis Kóntoglou¹²³.



25. D. Piokiónis, Pavimentos de la Acrópolis.



26. G. Tsarouchis, *Diciembre*.

¹²¹ Si bien Kazantzakis pertenece cronológicamente a una generación anterior, a causa de la naturaleza de su búsqueda artística y de su rol fundamental en la conformación de la generación del 30 suele ser incluido como representante de la misma. La obra de estos tres escritores griegos —y en general de toda la generación del 30— será determinante para el desarrollo de la denominada “cuestión lingüística”, en tanto que demostrarán que no es necesario escribir en una lengua “mejorada” para producir literatura griega de alcance universal (vid. Beaton: 1994, 128-198).

¹²² Los principales estudiosos de la música bizantina durante este periodo son Konstantinos Psachos (1869-1949), Konstantinos Sphiakianakis (1890-1939) y Mélbo Merlié (1890-1979) (vid. Zías: 1994¹, 14).

¹²³ Vid. Lydakís: 1976, 405-413. Para un estudio monográfico de Móralis, Engonópoulos y Tsarouchis vid. Photópoulos: 1988, Perpinioti-Agkazir: 2007 y Skopelitis: 1995, respectivamente.

Es importante subrayar el carácter simbólico que adoptará la generación del 30 en el contexto de Grecia moderna, marcando un antes y un después de modo análogo a lo que sucede con el arte moderno en el contexto de la civilización occidental. Si bien un rasgo definitorio de esta generación de artistas griegos será la búsqueda en el arte «bizantino» de medios de expresión para la producción de un arte eminentemente «moderno», en el caso de Kóntoglou, como veremos a continuación, se observa la voluntad explícita de restituir la tradición del ícono en cuanto tal, lo que lo llevará a desmarcarse en cierto sentido del resto de su generación. No obstante, su intento surgirá de una determinada experiencia histórica común a todos los integrantes de la generación del 30, experiencia que viene dada por la búsqueda de una síntesis —más que una transposición— entre Oriente y Occidente, entre tradición y Modernidad. En este sentido, cabe destacar que la influencia de Kóntoglou, tanto literaria como pictórica, será determinante para la labor de la generación del 30: a causa de su fuerte y polifacética personalidad se convertirá en un polo de atracción para los pintores de dicha generación y su obra literaria influirá fuertemente en la búsqueda de escritores como Kazantzakis (Vakaló: 1983, 38)¹²⁴.

Ahora bien, ¿en qué se diferencia esta nueva búsqueda de un «mito» para el Helenismo respecto a los anteriores intentos de la Época Moderna? ¿No estaremos nuevamente ante la mera abstracción de un contenido vital que se resiste a ser tipificado? Esta es la pregunta que intentaremos plantear de manera metodológica a lo largo de este capítulo, pero que en gran medida sigue abierta hasta la actualidad¹²⁵. De lo que no cabe duda, es que a partir del siglo XX el contexto socio-cultural, tanto para Occidente como para la nueva Grecia, cambia radicalmente. Este cambio, respecto al asunto que nos ocupa, se cifra principalmente en la desvinculación del arte occidental respecto al canon del naturalismo académico y en el redescubrimiento del valor plástico en cuanto tal de la tradición pictórica del ícono, ambos factores intrínsecamente relacionados y que hicieron a la generación del 30 «buscar como única tabla de salvación las “raíces griegas” que se manifestaban en la expresión

¹²⁴ Cómo subraya el historiador del arte griego N. Zías, en pintura la generación del 30 comienza con los discípulos de Kóntoglou y Parthenis (Zías: 1994², 19). Para una reseña sobre la influencia de Kóntoglou en los pintores de la generación del 30 vid. Zías: 1994², 17-23. Especial interés presentan los testimonios personales de la influencia de Kóntoglou por parte de los mismos artistas de esta generación (vid. Engonópoulos: 1978, 13, Tsarouchis: 1978, 14-16 y Kopsidis: 1976, 221-223).

¹²⁵ Vid. Apéndice II.

bizantino-popular» (Lydakis: 1976, 393)¹²⁶. Como subraya N. Zías, esta nueva búsqueda del Helenismo ya no se limitará a un mero contenido abstracto sino que se jugará en la búsqueda de medios de expresión, de una *techne* o «procedimiento pictórico» que responda a las exigencias de la realidad contemporánea (Zías: 1994¹, 12)¹²⁷.

De este modo, como subraya la poetisa e historiadora del arte griega Eleni Vakaló, para la generación del 30: «Más que definición, más que sensación, esteticismo o estética, más que ideal, modelo, idea, el concepto de “lo griego” funciona de manera nostálgica, a veces en relación a una distancia temporal respecto al presente y a veces en relación a una distancia espacial que ha calado hondo en nosotros. Como un mito» (Vakaló: 1983, 43-44). Cabe consignar que el término «mito del Helenismo» es acuñado por Vakaló para titular el tercer de los cuatro volúmenes de su obra *Fisiognomía del arte de postguerra en Grecia* (1983), dedicado justamente a la generación del 30. Por su parte, no hay que olvidar que, al igual que Vakaló, muchos de los representantes de la generación del 30 —entre los que se cuenta el mismo Kóntoglou— provienen de las denominadas «patrias perdidas», es decir, lugares donde el Helenismo pervivió durante milenios en una continuidad ininterrumpida y cuyas comunidades fueron expulsadas violentamente a principios del siglo XX; en este sentido, la palabra «mito» más que al contenido de una ficción responde al de una narración de primera mano, estrechamente relacionada a un modo de vida, a una experiencia, a un *éthos* que ha surgido de las exigencias prácticas de un presente que por alguna u otra razón ha sido arrebatado pero se resiste a ser olvidado.

¹²⁶ Vid. tb. Apéndice II p. 266: “La generación del 30 descubrió esta continuidad que existía desde la Grecia Antigua hasta Bizancio y desde Bizancio hasta la actualidad”.

¹²⁷ Este traslado del problema de la renovación de la tradición pictórica del ícono desde un plano meramente temático a un plano “lingüístico” —y en último término “ontológico”— se constituirá en el núcleo de lo que en el marco de nuestra investigación hemos denominado “giro hermenéutico”.



27. Tsarouchis y Kóntoglou en Meteora en 1932



28. Kóntoglou en su casa, 1964-5

1.2.2 Photis Kóntoglou y la tradición pictórica del ícono como *techne* o «procedimiento pictórico»¹²⁸

Photis Kóntoglou es posiblemente la personalidad más controvertida del ámbito cultural griego del siglo XX: algunos lo consideran un moderno de tomo y lomo y otros un talibán de la denominada pintura «neobizantina»¹²⁹. No obstante, todos los especialistas que se proponen esbozar un panorama de la pintura griega moderna pasan por su obra, y la mayoría coincide en otorgar un lugar destacado a su

¹²⁸ Vid. Lydakís: 1976, 393-397, Vakaló: 1983, 32-41 y Karakatsani: 1976, 216-232. De la extensa bibliografía en griego sobre la vida y la obra de Photis Kóntoglou destacamos las obras del historiador del arte griego Nikos Zías, el más importante estudioso de su figura, los siguientes artículos y monografías, Zías: 1991 (trad. al inglés, Comm. Bank of Greece: 1993), Zías: 1994¹, Kordis: 2006², Chatzipotis: 1978 y las obras colectivas publicadas con ocasión de sus aniversarios de nacimiento y muerte, Athanasópoulos: 1998, Vivilakis: 1995 y Tsiropoulos: 1975. Para la reseña biográfica que esbozamos aquí vid. Zías: 1991, 15-24.

¹²⁹ El término “neobizantino” se emplea convencionalmente para referirse al “estilo” acuñado por Kóntoglou y otros representantes de su generación a partir de la pintura bizantina. En el contexto de nuestro planteamiento, es decir, en el contexto de la comprensión de la tradición del ícono como una “lengua plástica” y no como un mero “estilo”, el término en cuestión no se muestra como el más adecuado (vid. Apéndice I, pp. 251-253).

figura en este contexto¹³⁰. En nuestra opinión, su trayectoria artística se constituye en un peculiar testimonio de Modernidad y en paradigma del primer estadio de la problemática que enfrentará la tradición pictórica del Oriente cristiano, el ícono, para constituirse en una lengua pictórica capaz de hablar el dialecto de nuestro tiempo, problemática que en el contexto de nuestra investigación hemos denominado el «giro hermenéutico» del ícono: de ícono bizantino a imagen eclesial.

Photis Kóntoglou (Photios Apostollelis) nace en 1895 en Kydonías (Aivalí), una pequeña ciudad de Asia Menor cerca de la milenaria Pérgamo y frente a la isla de Lesbos. Después de la muerte de su padre acaecida cuando contaba con apenas un año, adquirirá el apellido de su tío materno, Stéphanos Kóntoglou, abad del monasterio de Agía Paraskeví en Aivalí, quien recibe la custodia de Kóntoglou y sus tres hermanos mayores. Así pues, Kóntoglou pasará su infancia cerca de los íconos y el mundo ortodoxo, el cual todavía ostentaba la responsabilidad de preservar la identidad helena en el entorno turco-musulmán (Katsiadaki-Gardika: 1977, 372)¹³¹. Desde pequeño manifestará su inquietud artística, participando como ilustrador en la revista estudiantil *Mélissa*, y al finalizar la educación secundaria en 1912, su tío lo matriculará en la Escuela de Bellas Artes de Atenas. En Atenas, sin embargo, Kóntoglou se enfrentará al Helenismo ilustrado y europeizante de la Escuela de Bellas Artes, desconocido hasta entonces para él y contrapuesto en gran medida al Helenismo «oriental» que conoció en Aivalí. De este modo, decepcionado por un modelo de enseñanza ajeno para él y que no respondía a sus inquietudes artísticas, el joven artista abandonará la Escuela de Bellas Artes en 1914 e iniciará un periplo de cuatro años por Europa (Zías: 1991, 16).

Entre 1914 y 1919, Kóntoglou vivirá principalmente en París, donde trabajará en la revista *Illustration*, y realizará estancias en España (1917) y Portugal (1918). En este periodo, el artista griego entrará en contacto con los principales movimientos de las Vanguardias históricas, conocerá a artistas como Auguste Rodin, establecerá relación con los intelectuales rusos de la diáspora y estudiará detenidamente la obra de Van Gogh y el Greco (Karakatsani: 1988, 216-217). Una vez finalizada la primera guerra mundial, Kóntoglou regresa a Aivalí en 1919, donde se dedicará a la enseñanza

¹³⁰ Así Ch. Christou en su obra *El arte griego. Pintura del siglo XX* (1996), E. Vakaló en *El mito del Helenismo* (1983) y S. Lydakis en su *Historia de la pintura griega moderna* (1976), por citar a algunos de los más destacados estudiosos del arte moderno en Grecia.

¹³¹ A diferencia del Estado neoheleno donde el Helenismo, como hemos visto, ya disfrutaba de una impronta institucional.

de francés e historia del arte y fundará junto a otros intelectuales griegos el colectivo artístico “Nuevos hombres” (*Néoi ánthρωποι*); también en este periodo publicará su primera obra literaria, *Pedro Cazas* —escrito con ocasión de su viaje por España—, libro que obtuvo excelente recepción y que se ha constituido en uno de los referentes de la literatura griega moderna¹³².

Con la expulsión de las comunidades griegas de Asia Menor en 1922 por los turcos, Kóntoglou, como millones de griegos, se verá obligado a emigrar y abandonar una de las cunas más antiguas del Helenismo. Luego de una breve estancia en la isla de Lesbos, el artista griego se instalará definitivamente en Atenas, donde fue convocado por diversos intelectuales —entre ellos el mismo Nikos Kazantzakis— que se habían entusiasmado con la lectura de *Pedro Cazas*, obra en la que reconocieron la impronta de un Helenismo vivo en contraposición al Helenismo envasado de la Academia.

En 1923 Kóntoglou llevará a cabo un viaje al Monte Athos que sellará su búsqueda artística, en tanto que en las antiguas pinturas murales y las colecciones de íconos portables de los monasterios reconocerá un universo plástico que responde —y superará— a las expectativas artísticas de su tiempo (Zías: 1991, 17). Dichas expectativas se pueden sintetizar en la búsqueda de una *techne* o «procedimiento pictórico» libre del imperativo de la imitación de la naturaleza¹³³. A partir de este momento y durante todo el periodo de entreguerras, Kóntoglou se entregará al estudio de las técnicas tradicionales de la pintura de íconos, visitando diferentes monumentos bizantinos en todo Grecia y abocándose a labores de conservación y restauración¹³⁴. Dichos conocimientos aplicados a su producción artística se hacen visibles por primera vez en obras como *Makedonomachos* (1926) (fig. 29) o *El anciano de Kímolos* (1928) (fig. 30), pero encontrarán una expresión aún más definida en su obra mural: las pinturas murales de su casa (1931-32) (fig. 31) y el conjunto de murales de

¹³² En el prólogo de este libro Kóntoglou expone sus primeros planteamientos teóricos respecto al cometido del arte (vid. Kolitsi: 2006, 17-21), tema que abordaremos en profundidad más adelante.

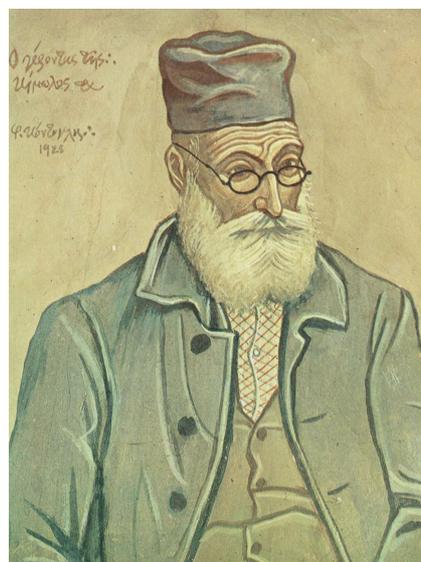
¹³³ Vid. Kóntoglou: 1978, 14. Ahora bien, Kóntoglou no fue el primero ni el único artista de su generación en visitar y estudiar los monumentos bizantinos; además del antes mencionado caso de Parthenis, destacan los pintores G. Gounarópoulos (1889-1977), D. Pelekasis (1881-1973), S. Vasilíou (1902-1985) y A. Asteriadis (1898-1977), los cuales también visitarán y estudiarán la pintura del Monte Athos (vid. Georgiadou-Kóuntoura: 1984, 126-161 y Triandaphylópoulos: 1996, 53). Como señala A. Kotidis, tanto en el caso de Kóntoglou como en el de otros pintores de su generación, el arte moderno occidental los condujo a la búsqueda de una tradición griega que vieron encarnada en la pintura de íconos y donde encontraron un medio expresivo para llevar a término las búsquedas de la Modernidad (Kotidis: 1993, 114 y 145).

¹³⁴ En 1930 estará a cargo de estas labores en el recién abierto Museo Bizantino de Atenas.

la Municipalidad de Atenas (1937-39) (fig. 32 y 33)¹³⁵. Por su parte, después del descubrimiento de los tesoros bizantinos, su visión del arte expresada en los prólogos de *Pedro Cazas* (1920) y *Vasanda* (1923) será reformulada en una serie de artículos publicados en la revista *Letras helenas* (*Ελληνικά γράμματα*) en 1929¹³⁶.



29. Κόντογλου, *Makedonomachos* (1926)



30. Κόντογλου, *El anciano de Kimolos* (1928)



31. Κόντογλου, murales de su casa, 1931-1932

¹³⁵ Entre 1931 y 1932 Κόντογλου lleva a cabo las pinturas murales de su casa, donde elabora un “programa iconográfico” al estilo de las iglesias bizantinas; como destaca R. Kopsidis, era la primera vez que se pintaba al fresco en Grecia después de más de 100 años (Kopsidis: 1976, 226).

¹³⁶ Reunidos posteriormente en el volumen *Para hacernos una idea sobre pintura* (*Για να πάρουμε μιιά ιδέα περί ζωγραφικής*), vid. Κόντογλου: 1998.



32. Kóntoglou, *I ionikí dodekápoli*, (Municipalidad de Atenas 1937-1939)



33. Kóntoglou, *Mitología ateniense*, (Municipalidad de Atenas 1937-1939)

El alcance y la importancia del descubrimiento de Kóntoglou encuentran una expresión paradigmática en las pinturas murales de la Municipalidad de Atenas¹³⁷. Se trata de un programa iconográfico organizado en franjas —casi 80 metros repartidos en tres recintos— al modo de los templos ortodoxos, que representa la historia de Grecia desde sus orígenes mitológicos hasta la Revolución de 1821. Al momento de ejecutar esta obra, Kóntoglou ya conocía en profundidad la técnica del fresco —la cual consideraba una técnica diacrónica del Helenismo—, y además realiza un catastro iconográfico a través del estudio de esculturas, pinturas murales, manuscritos y monedas, pertenecientes al periodo clásico, bizantino y moderno. De este modo, por ejemplo, para acuñar los tipos iconográficos de los héroes de la Revolución se remitirá a la pintura popular. Si bien en esta obra tanto formal como técnicamente se observa una referencia diacrónica al Helenismo, el sustrato de esta «nueva» *techne* descubierta por Kóntoglou viene dado por la pintura bizantino-popular (Kotidis: 1993, 108).

En este sentido, al igual que sus compañeros de generación, «Kóntoglou cree que de esta manera [estudiante las técnicas tradicionales del ícono], por una parte, deviene continuador del Helenismo y de su arte y, por otra, que ha encontrado un

¹³⁷ Al final de la época de entreguerras se llevan a cabo los tres encargos públicos más importantes de la época, destinados a decorar diferentes espacios de la Municipalidad de Atenas, otorgados a Kóntoglou, Parthenis y Gounarópoulos (Kotidis: 1993, 113-114). Sobre la recepción de esta obra de Kóntoglou y su consideración como referente para la búsqueda del Helenismo vid. Kotidis: 1993, 115-117; sobre el proceso de ejecución vid. Zias: 1991, 12-23.

lenguaje plástico capaz de expresar de manera auténtica la realidad griega contemporánea» (Zías: 1994², 18).

En los murales de la Municipalidad de Atenas, en nuestra opinión, se manifestarán meridianamente los dos aspectos que determinan la trayectoria artística de Kóntoglou y de su generación: por una parte, el reconocimiento de un correlato objetivo —un «mito» eficaz— en la tradición viva del arte bizantino-popular y, por otra parte, la Modernidad de su intento, centrado en la búsqueda de una *techne* o procedimiento pictórico eficaz en vistas de encarnar el espíritu de su tiempo. El reconocido crítico de arte francés J. Cassou formula del siguiente modo este requerimiento de la Modernidad:

«Confusamente conscientes de la necesidad esencial de toda obra de arte de manifestarse y persistir como el rico y orgánico producto de un trabajo, los artistas modernos soñaban y sueñan con verse clasificados por la sociedad como obreros, y obreros *calificados*. Un obrero que se califica por su oficio, demostrando que conoce las reglas propias de ese oficio, no reglas impuestas desde fuera, sino que surgen interiormente del oficio mismo, de la naturaleza del material empleado, de la adaptación de ese material [...]» (Cassou, 1964: 110-111)

Como subraya el mismo Kóntoglou respecto a su proyecto para la Municipalidad: «es necesario que esta pintura sea griega no sólo en el espíritu sino también en tanto que realización técnica» (Zías: 1991, 100). Con todo, es importante destacar que el impulso «helenista» de la generación del 30 —de la que Kóntoglou constituye motor fundamental— si bien marcará una impronta en la producción artística griega hasta nuestros días, a partir de la segunda mitad del siglo XX se estancará en una suerte de formalismo, perdiendo en gran medida el horizonte lingüístico-plástico que presenta en un principio (Vakaló: 1983, 9). Este fenómeno de debilitamiento, sin embargo, se aprecia también en la pintura moderna en general después de la segunda guerra mundial. En el caso de Kóntoglou, a partir de la década del 40 su producción artística se abocará por completo a la tarea de restituir la tradición del ícono como una pintura auténticamente «espiritual» en contraste con la pintura «mundana» de Occidente (Papadimitríou: 2007, 304).

De este modo, en la misma medida que Kóntoglou profundiza en su conocimiento de la tradición del ícono anatematiza la pintura occidental; y ya no sólo

el naturalismo sino también a sus coetáneos modernos¹³⁸. Así, después de la segunda guerra mundial abandonará sus búsquedas de juventud y se abocará a la restitución de la tradición del ícono en cuanto tal, desmarcado ya de cualquier ideario moderno para vincularse estrechamente a una Ortodoxia militante (Karakatsani: 1988, 216-220)¹³⁹. Para comprender este giro en la trayectoria de Kóntoglou, es importante subrayar que cuando visita el Monte Athos en 1923 y descubre el valor propiamente pictórico de los íconos, los monjes todavía cultivan la pintura naturalista que se había impuesto desde hacía ya un siglo (Georgiadou-Koúntoura: 1984, 31), y cuando una década más tarde en 1934 comience a realizar sus primeros frescos «neobizantinos» en Iglesias encontrará resistencia por parte de la Ortodoxia «neohelena», acostumbrada a los íconos «corregidos» por las leyes del naturalismo (Zías: 1998, 50)¹⁴⁰.



34. Kóntoglou, *Arcángel Gabriel* (1952)

¹³⁸ Volveremos sobre este tema más adelante.

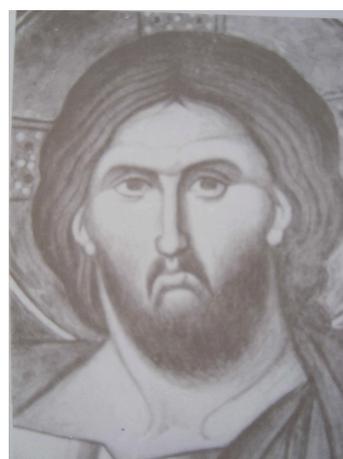
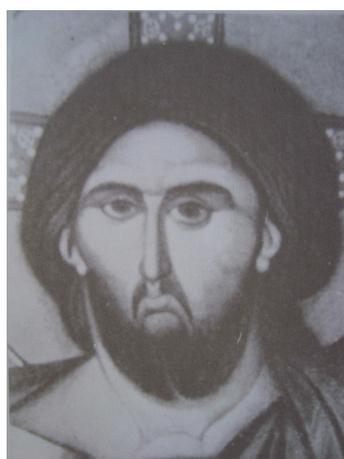
¹³⁹ En este periodo traduce al griego parte de la obra de Leonidas Uspenski, el padre de la denominada «teología del ícono» (vid. Uspenski: 2013).

¹⁴⁰ Vid. también Tsarouchis: 1978, 15. Así, el denominado «neobizantinismo» de Kóntoglou será aceptado más tarde, una vez que en el contexto de los estudios bizantinos se extienda por Grecia el furor por Bizancio (Georgiadou Koúntoura: 1984, 31) y se propague la denominada «teología del ícono».

Por su parte, en el ámbito secular, una vez reducido el carácter de lo moderno a la etiqueta de lo «nuevo», Kóntoglou será tildado de anacrónico por su intento de contemporaneizar una tradición del «pasado»¹⁴¹. Por todo esto y en gran medida incomprendido, durante el periodo más fecundo de su producción artística Kóntoglou se enfrentará a un aislamiento progresivo que en palabras de A. Karakatsani lo conducirá a un «suicidio» artístico, cuyo resultado se verá a partir de los años 40 en una obra tipificada que se limita a la mera imitación de obras bizantinas y en un rechazo fanático de todo referente cultural de Occidente (Karakatsani: 1988, 220)¹⁴².



35. *Pantokrátor*, (s. XII)



36-37. Copias de Kóntoglou (década de 1950-60)

Como apunta Stelios Lydakis, si juzgamos la obra de Kóntoglou a partir de su *agiographía* o producción iconográfica tardía, podríamos decir que se trata de la obra de un pintor tardobizantino que no ha conocido la problemática de la pintura moderna; no obstante, en el caso de Kóntoglou se aprecia una clara conciencia respecto a los medios propiamente pictóricos y una voluntad programática ausente en la denominada

¹⁴¹ Como señala el escritor Stratis Doukas (1895-1983), amigo de la infancia y compañero de ruta, desde que Kóntoglou se aboca al estudio de la pintura popular y la tradición pictórica de los íconos: “De aquí en adelante nuestros caminos con Kóntoglou se separan. Él se dirigía a lo viejo y yo a lo nuevo” (Karakatsani: 1988, 217). La querrela sobre la búsqueda de un referente moderno en la tradición constituirá un tema central del debate artístico de la época, cuya plataforma serán principalmente las publicaciones periódicas; así, personalidades como K. Maleas —considerado uno de los padres de la pintura moderna griega (vid. p. 70 y ss.)— será un ferviente contrincante de la tendencia de Kóntoglou (vid. Kotidis: 1993, 87).

¹⁴² En el epílogo que añade a la reimpresión de *Pedro Cazas* en 1944 se puede apreciar el declarado enfrentamiento de Kóntoglou con la crítica de la época que no supo comprender su intento (vid. Karakatsani: 1988, 220 y Kóntoglou: 1978, 77-79).

pintura «metabizantina» (Lydakís: 1976, 396)¹⁴³. Justamente estos dos elementos conducirán a Kóntoglou en una primera instancia al reconocimiento de una *techne* o «procedimiento pictórico» en la tradición del ícono, desmarcándose de la interpretación que veía en ella un mero «estilo» de pintura «religiosa» y dando lugar al primer estadio de lo que hemos denominado el «giro hermenéutico» del ícono¹⁴⁴. En este sentido, los conocimientos compendiados por Kóntoglou en su obra *Ékphrasis* (1960) en relación a las técnicas del temple al huevo y el fresco no sólo inaugurarán un campo de experimentación inédito para los pintores de su generación, sino que a la vez abrirá un horizonte para comprender la particularidad propiamente plástica de la tradición pictórica del ícono (Kopsidis, 1976, 221).

Ahora bien, ¿cómo se explica que el intento de Kóntoglou de restituir en primera instancia la tradición del ícono como una lengua pictórica vinculada al devenir artístico contemporáneo se haya reducido a la imitación de prototipos del pasado? A finales de los años 30, a través de una ley del Ministerio de Educación y Asuntos Religiosos, se exigirá el estilo «neobizantino» para la pintura de Iglesias Ortodoxas en territorio griego, eliminando cualquier rastro de naturalismo occidental pero reduciendo la problemática propiamente plástica inaugurada por Kóntoglou a un estilo dogmatizado por la nueva «teología del ícono» y, en definitiva, abortando cualquier posibilidad de renovación (Georgiadou-Koúntoura: 1984, 171). En este contexto, pues, la búsqueda plástica inspirada en la tradición del ícono se diferenciará taxativamente del arte «secular» a través del término «*agiographía*», alejándose inexorablemente de los derroteros de la pintura moderna. ¿No estaremos ante un fenómeno análogo al enfrentamiento durante el siglo XVIII entre la *maniera greca* y la *maniera italiana*? ¿No se tratará de una situación semejante a la que hemos descrito anteriormente en que un poder institucional cercena ciertos elementos de una tradición viva y los manipula ideológicamente para legitimarse? ¿En qué medida la obra de Kóntoglou propicia esta situación?

¹⁴³ Consideramos importante subrayar la Modernidad del intento de Kóntoglou. Lo moderno suele asociarse livianamente a la idea de lo «nuevo» y de una *tabula rasa* respecto al pasado, desconociendo la problemática concreta de cada tiempo y lugar (vid. Gombrich: 1997, 557). En este sentido, la contingencia de la cuestión planteada por Kóntoglou viene testimoniada por su participación activa en los debates artísticos de la época a través de las publicaciones periódicas, principal medio de circulación de las ideas de las Vanguardias (vid. Chamalidi: 1994, 57 y Zías: 1962, 135-142). Volveremos sobre esta cuestión en el próximo apartado.

¹⁴⁴ Como subraya I. Stouphí-Polymenou, a diferencia de sus predecesores que sólo ven en el ícono un estilo que debe ser corregido, en el caso de Kóntoglou se observa un doble reconocimiento a la tradición pictórica del ícono: por una parte, su importancia teológico-litúrgica y, por otra, su valor propiamente estético (Stouphí-Polymenou: 2007, 12).

1.3 *Agiographía* v/s pintura moderna

1.3.1 La «iconología» de Photis Kóntoglou y el problema de la tradición

La primera pregunta que se nos plantea a la hora de aproximarnos a los planteamientos teóricos de Kóntoglou respecto al ícono —y, en alguna medida, la primera pregunta que plantea la pintura moderna a la tradición del ícono— es si existe realmente un abismo irreconciliable entre teología y estética, y, de existir, por qué razón se da. Desde el primer momento e incluso en sus manifiestos más «vanguardistas» Kóntoglou declara que su búsqueda artística posee una dimensión «teológica» o, en otras palabras, que es inseparable de su experiencia de fe¹⁴⁵. Por otra parte, no obstante, como hemos establecido el artista griego descubrirá la tradición del ícono en primer lugar como una *techne* o «procedimiento pictórico», es decir, en el contexto de una búsqueda eminentemente «estética», llegando a declarar en la época de su primer viaje al Monte Athos que: «lo que existe en el mundo, existe a través del estilo» (Kóntoglou: 1978, 233). En este sentido, no cabe duda de que, en el caso de Kóntoglou, el descubrimiento de la tradición pictórica «bizantina» es un descubrimiento «moderno», cuyo núcleo viene dado por la búsqueda de un modo de expresión —de una *techne*— que funcione no ya como canon sino que se haga cargo del problema propiamente estético del arte¹⁴⁶. Es justamente esta característica de la contribución de Kóntoglou la que nos conduce a situar su obra como testimonio del primer estadio del «giro hermenéutico» del ícono.

La vinculación de la cuestión estética y la cuestión teológica es enunciada en primer término por Kóntoglou a principios de los años 20', desde el mismo momento en que entra en contacto con la tradición pictórica del ícono: «Nuestra época no tiene una manera contundente de expresarse, no tiene arte porque no tiene fe» (Kóntoglou: 1978, 230). Así, para Kóntoglou el hombre sin Dios ha perdido su integridad y ya no es capaz de reconocerse como «persona» en el amor (Kóntoglou: 1978, 231). En este sentido, el ícono se mostrará no sólo como un campo de experimentación para un arte por el arte, sino sobre todo como un medio de transformación espiritual y una manera de «transfigurar» la realidad del hombre contemporáneo. En sus escritos de este periodo, Kóntoglou concibe lo «espiritual» como lo «humano», es decir, como la

¹⁴⁵ Vid. Kóntoglou: 1978, 17.

¹⁴⁶ Vid. Apéndice I, p. 254.

posibilidad que tiene el hombre de otorgar a la naturaleza una medida a través del arte y hacer de ella un hogar¹⁴⁷. Así, cada pintor ve la naturaleza como un fenómeno óptico, y en este sentido se sirve de medios muy concretos —pictóricos— para aproximarse a ella (Kóntoglou: 2002, 29); no obstante, el pintor no se limita a copiar el fenómeno óptico, sino que lo «siente» y a través de su arte le otorga una medida humana (Kóntoglou: 2002, 28)¹⁴⁸.

Al igual que para Cézanne, para Kóntoglou el arte es «una armonía paralela a la naturaleza», que debe desvincularse del imperativo de la imitación en vistas de constituirse en un lenguaje «análogo» (Kóntoglou: 2002, 31)¹⁴⁹. De este modo, el artista no copia sino que interpreta, y a través de este proceso descubre la diferencia entre lo «natural» y lo «verdadero» (Kóntoglou: 2002, 135). La concreción plástica de este proceso de intelección de la realidad —o, más bien, de compresión vital y participación de la verdad— viene dado, según Kóntoglou, por la noción de «ritmo»: «El más alto punto al que ha llegado el hombre en el arte es la decoración, el ritmo, no la imitación, la simple imitación. A través del ritmo el hombre sometió sus impresiones de los fenómenos a leyes humanas, psicológicas.» (Kóntoglou: 2002, 87). El cometido de la pintura, pues, no es otorgarnos una copia fotográfica u «objetiva» de la naturaleza, una suerte de ídolo sin vida, sino a través del empleo de la línea y el color poner la naturaleza en estado de ritmo, infundirle un soplo de vida, o, dicho de otro modo, traer la naturaleza al ámbito de lo «espiritual» que, como hemos apuntado, constituye el ámbito de lo propiamente humano¹⁵⁰.

Como podemos apreciar, durante el periodo de descubrimiento de la tradición pictórica del ícono —principalmente a lo largo de la década del 20—, el discurso de Kóntoglou parece moverse en el ámbito y el espíritu del arte moderno¹⁵¹. Ahora bien,

¹⁴⁷ En otras palabras, el paso de la existencia natural, regida por la necesidad, a una existencia libre y relacional (vid. Giannarás: 1980, 253). Volveremos sobre esto en el Capítulo III.

¹⁴⁸ Cf. Kandinski: 1998, pp. 35.

¹⁴⁹ Cf. Cézanne: 1991, 329.

¹⁵⁰ Kóntoglou, en dos breves referencias que encontramos en su obra, contrapone la noción de “ritmo” a la noción de “imitación” y lo enuncia como “principio” plástico (vid. también Kóntoglou: 1978, 234). Sin embargo, esta incipiente “estética del ritmo” y su vinculación con la tradición pictórica del ícono no será desarrollada por Kóntoglou. Como hemos anunciado en la introducción (pp. 21-37) tendremos que esperar a la segunda mitad del siglo XX para que G. Kordis profundice en dicha concepción.

¹⁵¹ Los hitos que marcan este periodo de la creación de Kóntoglou son, por una parte, su viaje al Monte Athos en 1923 y, por otra, la realización de los murales del Ayuntamiento de Atenas entre 1937-9, obra que, como hemos visto en el apartado anterior, constituye uno de los testimonios más significativos del arte griego moderno.

esta clara referencia «estética» del pensamiento de Kóntoglou irá acompañada a su vez de una crítica al arte de su tiempo. Así, según el pintor griego, a partir del Renacimiento en Europa se sustituye la visión espiritual del mundo por una «*phisiolatρεία*» (*φυσιολατρεία*) (Kóntoglou: 2002, 43), es decir, un culto a la «naturaleza», crítica en gran medida compartida por todo pintor moderno. No obstante, si bien la pintura moderna conseguirá liberarse de la dictadura de la naturaleza (Kóntoglou: 2002, 138), no conseguirá desvincularse de la intelectualización del arte manifiesta desde el Renacimiento. En efecto, a partir de un momento dado, el arte moderno inaugurará la nueva dictadura del «arte por el arte», justificada por complejos discursos sentimentaloides (*αίσθηματολογίες*) que sólo comprenden, en el mejor de los casos, algunos iniciados (Kóntoglou: 2002, 112-113). Según Kóntoglou, aquello que comienza con la pintura del Renacimiento y se extiende hasta la pintura moderna en Europa es el remplazo de la tradición —que otorga al arte el carácter de fenómeno natural (Kóntoglou: 2002, 138)— por la razón individual del artista creador, que se jacta de la creación de pálidos fantasmas de la realidad (Kóntoglou: 2002, 113)¹⁵².

En el contexto de esta crítica —en nuestra opinión, pertinente y legítima—, sin embargo, el descubrimiento de la tradición del ícono conllevará para Kóntoglou una ruptura con el arte de su época. Si bien hasta el comienzo de la década del 30' el artista griego conserva cierta simpatía hacia el arte moderno europeo, especialmente hacia el Expresionismo (Zias: 1991), esta simpatía desaparecerá por completo cuando intente fundamentar la restitución de la tradición a partir de los planteamientos de la nueva «teología del ícono» de los intelectuales rusos de la diáspora. Así pues, esta ruptura marcará el inicio de su «iconología» propiamente tal, la cual, como veremos a continuación, está íntimamente relacionada con la necesidad de justificar su regreso a la «tradición». Para esta labor, es decir, para destacar la particularidad de la tradición que Kóntoglou cree haber descubierto y para demarcar una clara frontera respecto a la Civilización occidental, el artista griego echará mano al término «*Romiosyni*» (*Ρωμιосύνη*), noción divulgada por diversos artistas de la generación del 30 como

¹⁵² Vale la pena destacar que esta crítica de Kóntoglou al arte moderno resulta análoga a la crítica realizada por Gadamer a la intelectualización de la obra de arte a través de la denominada “conciencia estética” (vid. pp. 34-36 y pp. 156-168).

sinónimo de «Helenismo»¹⁵³. El término en cuestión, pues, se presentará como una alternativa respecto a la concepción clasicista de la Civilización griega y condensará dos referencias fundamentales del «mito del Helenismo» de la generación del 30: el cristianismo oriental y la cultura popular.

Así, en 1963 Kóntoglou publicará la colección de ensayos titulada *La maltratada Romiosyni* (*Ἡ πονεμένη Ρωμιωσύνη*), volumen donde el artista griego elabora su proyecto ideológico para un Helenismo moderno, cuyos ingredientes fundamentales serán justamente la tradición cristiana oriental y el arte «popular» de época metabizantina¹⁵⁴. Las opiniones de Kóntoglou respecto al cometido de la pintura de íconos están recogidas principalmente en el texto «La pintura bizantina y su verdadero valor», perteneciente a la colección en cuestión¹⁵⁵. No obstante, sobre todo en lo que respecta a la filiación ideológica de la iconología de Kóntoglou, resulta de vital importancia la información que encontramos en el prólogo y las notas de su traducción del texto del teólogo ruso L. Uspensky, *El ícono. Algunas consideraciones sobre su valor dogmático*. Dicho texto constituye el germen de la *Teología del ícono* de Uspensky (París, 1980), *summa* teológica del ícono en nuestros días, publicado en París en 1948 y traducido al griego por Kóntoglou en 1952¹⁵⁶. La dedicatoria de dicha

¹⁵³ En el contexto de la generación del 30 la palabra “*Romaïosyni*” hace referencia a la Civilización griega durante la ocupación turca. Después de la caída del Imperio de Occidente en el siglo V, el adjetivo “romano” (*ῥωμαίος*) —de donde proviene la palabra en cuestión— se empleará exclusivamente para referirse a los habitantes del Imperio de Oriente. Con el paso del tiempo, los vecinos de Bizancio —y en particular los que profesan otra religión— terminarán empleando el adjetivo en cuestión para referirse a los habitantes del Imperio bizantino, de religión cristiana y habla griega; finalmente, con la caída del Imperio bizantino y la ocupación turca, la palabra “*romiós*” terminará limitándose a significar “cristiano” en contraposición a “musulmán”, y se empleará para referirse a la población griega del Imperio turco otomano, cuya principal característica cultural será justamente la cristiandad (vid. Babiniotis: 2002, 1559).

¹⁵⁴ Otros artífices de la *Romiosyni* destacarán no tanto el elemento cristiano como el elemento popular, vinculándolo al devenir político de la época y en particular al marxismo. Tal es el caso del destacado poeta Giannis Ritsos (1909-1990), que en 1954 publica la reconocida colección de poemas *Romiosyni*, que posteriormente será musicalizada por el titán de la música neohelena, Mikis Theodorakis (para una reseña sobre la noción de *Romiosyni* en Ritsos vid. Marcos: 2014).

¹⁵⁵ Éste texto de Kóntoglou es la principal fuente de G. Kordis para su ensayo “Photis Kóntoglou y la teología del ícono” (Kordis: 1998⁴, 227-237), donde Kordis se propone demostrar las fuentes patrísticas de la iconología de Kóntoglou.

¹⁵⁶ En efecto, el otro texto que mencionamos, “La pintura bizantina y su auténtico valor”, es planteado por Kóntoglou como una suerte de escolio a los planteamientos de Uspensky (vid. Kóntoglou: 1976, 97). Por su parte, en la obra del pintor griego *Ékphrasis* (1963), que ya hemos comentado y cuyo valor viene dado por constituir un compendio técnico e iconográfico de la tradición del ícono, las referencias respecto al sentido teológico del ícono son muy breves y no plantean nada nuevo respecto a los textos que hemos señalado (vid. Kóntoglou: 2000, 75-76 y 412-415)

publicación, cuyo autor es presentado por Kóntoglou como auténtico profeta del sentido ortodoxo del ícono¹⁵⁷, reza así:

«Este libro está dedicado por el traductor a los griegos ortodoxos para que aprendan muchas cosas que no conocen y para que vean qué profundidad de misterio existe en la *agiographía* ortodoxa, de manera que la amen como un carisma divino, como un verdadero tesoro, y que no sean seducidos por el arte antiespiritual y teatral de Occidente» (en Uspensky: 1991, 1).

El concepto de *agiographía* (*ἀγιογραφία*) o «pintura sacra» constituirá el núcleo de los planteamientos de Kóntoglou respecto al ícono a partir de la década del 50', palabra promovida por él mismo para marcar la diferencia respecto al arte «mundano» o la «pintura» a secas¹⁵⁸. De este modo, Kóntoglou caracterizará la *agiographía* como un arte «espiritual» (en Uspensky: 1991, 43 y Kóntoglou: 1976, 96-98), a diferencia del arte «material» de pintores como Picasso, que viven en la disipación de la carne y pintan «monstruos asquerosos» divulgados por todo el mundo a través de una «actividad satánica» (en Uspensky: 1991, 9). Especialmente ilustrativa de este giro de Kóntoglou respecto al arte moderno resulta la contraposición taxativa entre materia y espíritu. Pero a diferencia de la concreción que adopta el concepto de lo «espiritual» en sus textos anteriores, relacionado al proceso de intelección de la naturaleza y directamente vinculado a la actividad artística a través de la noción de ritmo, en sus textos «iconológicos» el concepto de lo «espiritual» adoptará tintes dogmáticos reduciéndose a un grosero maniqueísmo de corte neoplatónico, expresado por las dicotomías sagrado-secular, carnal-espiritual, natural-sobrenatural, y perdiendo su vinculación con una reflexión sobre los medios pictóricos propiamente tales (en Uspensky: 1991, 34 y Kóntoglou: 1976, 97-99).

Así, Kóntoglou llegará a afirmar que, al igual que la lengua griega, el arte de la Antigüedad tardía se «espiritualiza» en Bizancio (Kóntoglou: 1976, 104), o que en el ícono se «espiritualizan» las formas y los colores (Kóntoglou: 1976, 98), sin

¹⁵⁷ “Uspensky vive en París, y aunque es pintor no se dejó engañar por el arte pecador de la muerte que tiene su trono en esta Babilonia de nuestros días, sino que permaneció *agiográphos* ortodoxo” (en Uspensky: 1991, 8).

¹⁵⁸ Como señalamos con anterioridad, la palabra “*agiographía*” no existe en el vocabulario teológico oriental —ni en el de la lengua griega en general— pues constituye un préstamo del francés en época moderna (vid. nota 67). Kóntoglou será uno de los principales promotores del empleo de esta palabra para referirse a la iconografía ortodoxa (vid. Apéndice I, p. 252).

explicar en qué consiste esta supuesta «espiritualización» y cómo se traduce en operaciones pictóricas concretas.

Es importante destacar que la distinción taxativa entre el arte «sacro» del ícono y el arte «secular» de Occidente, no obstante y paradójicamente, es una distinción moderna, inexistente en la literatura patrística, y sigue vigente hasta nuestros días como supuesta determinación dogmática¹⁵⁹. Ahora bien, ¿cómo se puede explicar que un sentido meramente «temático» —*agiographía* en griego moderno significa pintura de tema religioso— adquiera un carácter «dogmático» en los planteamientos de Kóntoglou y sea empleado para desvincular el arte del ícono de su problemática pictórica y de su contemporaneidad, sobre todo cuando fuera el mismo pintor griego quien sacara a la luz la especificidad propiamente pictórica de dicha tradición, llegando a plantearla como una pintura eminentemente moderna (Kóntoglou: 2002, 138-139)?

Una posible respuesta a esta cuestión viene dada por la necesidad de justificar el regreso a la tradición en un contexto doblemente adverso: por una parte, la consideración decimonónica —vigente en Grecia hasta bien entrado el siglo XX— de la pintura de íconos como una pintura bárbara y, por otra parte, la *tabula rasa* promulgada por el arte moderno respecto al pasado, ambos problemas relacionados a la cuestión de la tradición y que sólo encontrarán un planteamiento metodológico adecuado en el contexto de la Hermenéutica, como veremos a continuación¹⁶⁰. El caso es que Kóntoglou, al separar taxativamente la *agiographía* de la pintura de su tiempo y la Ortodoxia cristiana del Occidente pecador cercena también la búsqueda propiamente plástica que él mismo inició y la posibilidad de una comprensión dinámica de la tradición, asentada en el devenir histórico contemporáneo.

En el contexto de su nueva comprensión «ortodoxa», la *agiographía*, se limitará a ser un «estilo» de lo «espiritual», donde estilo no significa ya expresión personal sino «canon» y lo espiritual no consiste en la manifestación de un nuevo

¹⁵⁹ Vid. Kordis: 2006², 21-22. Volveremos sobre esta problemática y los planteamientos de Uspensky en el apartado 2.2 del Capítulo II de nuestra investigación.

¹⁶⁰ Vid. Apéndice I, pp. 254-255. Por su parte, no debemos olvidar que la tipificación del pasado constituye un fenómeno general durante el periodo de formación del arte griego moderno, que afecta incluso a los artistas “seculares”. Como destaca I. Petros: “La imposibilidad de crear una identidad griega moderna orientó las búsquedas hacia el pasado, sea a la Grecia antigua sea a Bizancio. Sólo que esto no fue realizado de manera dinámica sino estática. Es natural no olvidar el pasado, sin embargo esto no significa que deba ser reproducido. El pasado presenta diversidad, mientras que la reproducción escoge determinados elementos, crea una tipificación concreta y la reproduce.” (Petros: 2000, 98).

orden de cosas sino en la simple repetición de un «dogma» concluso. Para Kóntoglou este estilo, el único verdaderamente cristiano, el único que expresa «la esencia inmaterial de la religión de Cristo» (Kóntoglou: 1976, 103), es el estilo «bizantino», en particular el de la época de la turcocracia, de la sufrida *Romiosyni*, cuando gracias a las penurias del pueblo griego la *agiographía* llega a su expresión más correcta y pura (Kóntoglou: 1976, 105)¹⁶¹. Por su parte, durante este periodo de «purificación» de Bizancio durante la turcocracia, Occidente se hundirá en un paganismo recalcitrante disfrazado de cristianismo (Kóntoglou: 1976, 105-106), a diferencia del pueblo griego: el pueblo que ha vivido más «espiritualmente» sobre la tierra (Kóntoglou: 1976, 115). Esta es la razón por la que la labor de restitución de la tradición sea tan ardua, porque «el justo puso su tienda entre los hombres que no poseen la “ley paterna” en sus corazones» (en Uspensky: 1991, 10). De este modo, pues, Kóntoglou otorgará a su empresa un carácter profético, dado que aquel que se aferra a la sagrada tradición siempre aparecerá para el mundo como un monstruo, y su labor como una locura.

En este punto de su reflexión, sin lugar a dudas, Kóntoglou abandonará la dirección del «giro hermenéutico» del ícono, es decir, la posibilidad de ver en la tradición pictórica del cristianismo oriental más que un estilo religioso o nacional una lengua pictórica capaz de hablar —y dialogar— en el presente. En este sentido y en contraposición a su obra temprana, la reflexión de Kóntoglou en torno al ícono no dará lugar a ninguna «iconología» en cuanto tal —es decir, a una reflexión sobre el sentido y la función del ícono hoy— sino que se convertirá en una maniobra de legitimización de una tradición ideologizada: la *Romiosyni*. Como hemos visto a lo largo de este capítulo, el fenómeno de ideologización de la tradición, de diferentes maneras y en diferentes grados, ha sido una constante de la historia cultural de Grecia moderna, llegando a constituirse en *el* problema del Helenismo actual¹⁶². Ahora bien, ¿significa esto que nuestro «giro hermenéutico», por lo menos en el caso de Grecia, se ha truncado? De ningún modo. Sólo el hecho de la injerencia de la tradición del ícono en la formación de la pintura griega moderna establece un hito para su interpretación. Entonces, ¿posiblemente nos hemos equivocado al elegir a Kóntoglou como paradigma?

¹⁶¹ Para Uspensky, por su parte, el apogeo de la tradición del ícono se da durante la querella hesicasta (Uspensky: 2013, 517).

¹⁶² Vid. Apéndice II y Ramphos: 2000.

Dos razones, como hemos señalado con anterioridad, nos han llevado a plantear a Kóntoglou como exponente de un primer estadio del «giro hermenéutico» del ícono en el contexto de Grecia moderna: en primer lugar, el hecho de que es el único, entre los pintores de su generación, que se plantea más que una mera referencia formal un reestablecimiento de la tradición del ícono en cuanto tal; en segundo lugar, este reestablecimiento comienza por una búsqueda eminentemente plástica que participa plenamente en la problemática estética de su tiempo. Si bien su intento de vincular aquella particularidad plástica del ícono con la tradición teológica y la experiencia de fe que vehicula, en nuestra opinión, fracasa, esto no elimina el precedente que sienta su obra: la asunción de la tradición del ícono como expresión de Helenismo moderno y la restitución de una sabiduría técnica milenaria. Por decirlo de otro modo: si bien los términos parecen errar el resultado, la ecuación entre tradición y Modernidad que se evidencia en la trayectoria de Kóntoglou y la necesidad de vincular la tradición del ícono a una determinada *techne* o «procedimiento pictórico» marcará un antes y un después en la manera de comprender el ícono¹⁶³.

Esta ecuación presente en la obra temprana de Kóntoglou, como hemos visto al principio de este apartado, surge de una crítica al arte de su tiempo, crítica legítima y aguda a la superficialidad de lo nuevo y la pérdida del sentido de la tradición, crítica a partir de la cual intentará fundamentar su «iconología» y su proyecto de Helenismo moderno. Dicha necesidad de recuperar el sentido de la tradición en el contexto de la Modernidad, pues, junto con la restitución de la *techne* del ícono establecen el primer estadio de nuestro «giro hermenéutico», en tanto que sitúa el problema de la renovación de la tradición pictórica del Oriente cristiano en la órbita de la problemática estética contemporánea y, más concretamente, de la problemática planteada por la filosofía hermenéutica. De este modo, la cuestión a la que nos enfrentamos en este punto de nuestra investigación —la cuestión planteada de manera meridiana por la obra de Kóntoglou, en nuestra opinión— no es todavía la vinculación del ícono a una problemática estética concreta y, por consiguiente, a una determinada ontología, sino el reconocimiento de la prioridad hermenéutica bajo la cual la

¹⁶³ Vid. Apéndice II p. 275-276: “El hecho de que pudiera tener puntos débiles en su pintura no quita que haya dado una lucha para mostrar la importancia y el funcionamiento de la imagen eclesial y su diferencia respecto a la «pintura religiosa».” Es importante destacar también que Kóntoglou siempre se mantendrá alejado del ambiente fanatizado de los “movimientos” religiosos que florecen en Grecia a lo largo del siglo XX, considerándolos una deformación de la tradición viva (Vid. Giannarás: 1994 y Capítulo III, 3.1.2).

tradición se constituye en correlato necesario del presente, salvaguardando así la continuidad del devenir histórico.

1.3.2 El problema de la tradición como problema hermenéutico

Como hemos señalado anteriormente, en el contexto de la historia del arte la tradición del ícono es un hecho consumado¹⁶⁴. En este sentido, la búsqueda de fundar la pintura griega moderna a partir de una referencia a la tradición pictórica de Bizancio aparece como nostalgia «primitivista» —aceptable en la medida en que el resultado sea lo suficientemente «original»—, y la intención de restituir la misma tradición del ícono en una propuesta estética contemporánea constituye lisa y llanamente un despropósito. No obstante, como hemos visto a lo largo de este capítulo, esta recurrencia moderna a la tradición constituye una constante de la historia de Grecia a partir de la caída del Imperio bizantino y el intento de restituir la tradición del ícono en su particularidad pictórica propiamente tal surge de una búsqueda eminentemente moderna. Como hemos apuntado en nuestra introducción, esta realidad que la ciencia histórica en alguna medida desmerece, está relacionada al fenómeno de la «historia efectual» o los efectos que produce el conocimiento de la historia en la realidad presente, fenómeno que se encuentra en la base de la comprensión hermenéutica de la historia¹⁶⁵.

La historiografía griega de la segunda mitad del siglo XX, sin estar plenamente consciente de dicho fenómeno, se ha visto en la obligación de afrontar aquella «historia efectual» manifiesta en el intento de la generación del 30 y en la obra de Kóntoglou. De este modo, se han acuñado las nociones de «tradición» y «Modernidad» para significar dos tendencias del arte griego moderno en relación dialéctica, nociones que se identificarían con la dialéctica sociopolítica entre una facción aristocrático-academicista representante de la «Modernidad» y otra marxista-popular representante de la «tradición» (Kotidis: 1993, 24-28). En este esquema, los «modernos» serían los introductores de las modas occidentales (Kotidis: 1993, 31-38) mientras que los «tradicionales» buscarían en el pasado bizantino un repertorio formal

¹⁶⁴ Vid. pp. 15-37.

¹⁶⁵ Sobre el concepto de “historia efectual” vid. pp. 28-30 y Gadamer: 1991¹, 415-458.

para legitimizar un ideario nacionalista (Kotidis: 1993, 43-44)¹⁶⁶. Así pues, en este contexto, la empresa de Kóntoglou se interpretará como la simple asunción de un estilo «neobizantino» que legitima una determinada concepción ideológica y la negación retrógrada de lo moderno en virtud de su regreso a la tradición, juicio, en nuestra opinión, válido sólo para el último periodo de su producción artística.

Ahora bien, el problema de la «continuidad» se presenta no sólo en la propuesta de los defensores de la tradición, como es el caso de Kóntoglou. Tal como advierte el historiador del arte N. Chatzinikolaou, sobre todo para un caso como el de Grecia, es de vital importancia obtener una definición clara no sólo del concepto de «tradición» sino también de aquello que se considera «moderno»: ¿este adjetivo caracteriza cualitativa o cronológicamente? (Chatzinikolaou: 1982, 173). Como hemos visto, durante el periodo de conformación de un ideario para el Estado griego moderno —a lo largo de todo el siglo XIX— siempre existió un arte «contemporáneo», estrechamente vinculado a la tradición del ícono, el cual, al no estar relacionado a los movimientos artísticos de las grandes urbes europeas, fue marginado del devenir artístico del incipiente estado griego a través de la arbitraria denominación de «arte popular»¹⁶⁷. Es un hecho que, detrás de una supuesta referencia cronológica, es decir, «aquello que se produce ahora, en nuestra época», en el término «moderno» se esconde una valoración cualitativa basada en la supuesta «originalidad» de la obra y, quizá más determinadamente, en su recepción en los «círculos del arte» (Chatzinikolaou: 1982, 174).

En este sentido, tan arbitraria como la dogmatización de la tradición del ícono bajo el nombre de *agiographía* se presentará la dogmatización de la pintura moderna a través del tópico del *ars gratia artis*. La reducción de lo «moderno» a una ruptura con la tradición en general, a la autorreferencia de la obra de arte y al carácter meramente formalista de las búsquedas plásticas (Kotidis: 1993, 31-38), constituye una simple «solución de continuidad» que no se hace cargo del problema de la continuidad, problema que se ha hecho especialmente agudo durante la segunda mitad del siglo XX¹⁶⁸. Ahora bien, entendido desde su génesis histórica, el concepto de lo «moderno» supera la simple acepción de lo «nuevo» y su contraposición programática

¹⁶⁶ Esta figura dialéctica, como hemos visto se repite bajo otros términos durante toda la historia de Grecia moderna: Ilustración v/s Humanismo religioso, *maniera italiana* v/s *maniera greca* (vid. pp. 51-61).

¹⁶⁷ Vid. pp. 68-70.

¹⁶⁸ Vid. Langbaum: 1996, 61-97.

al concepto de «tradición» no viene dada en primer término por un criterio de originalidad. Así, como hemos subrayado anteriormente, la contraposición del arte moderno está dirigida a una tradición y un arte muy concretos, el arte naturalista y la tradición canónica de la Academia, centrando su búsqueda en la restitución del arte como lengua y no como mero canon¹⁶⁹. A esta misma «tradición canónica», como hemos visto, se contraponen la «tradición bizantino-popular» descubierta por Kóntoglou, en cuyo caso ambos vectores, tradición y Modernidad, se moverán en la misma dirección durante todo el periodo de su descubrimiento de la tradición pictórica bizantina —es decir, entre 1923 y 1939.

En este punto es necesario establecer que el origen de la contraposición maniquea entre «tradición» y «Modernidad» no se encuentra en una suerte de brecha «natural» entre pasado y presente, entre involución y progreso, sino en una determinada comprensión de la historia íntimamente relacionada con el nacimiento de la Academia y, en particular, con el movimiento de la Ilustración, comprensión que seguirá vigente incluso hasta nuestros días. Como subraya H. G. Gadamer, desde el comienzo de la Época Moderna y particularmente después de la Ilustración, el conocimiento del pasado adquiere el carácter de un saber enciclopédico que se separa del ámbito de la experiencia (Gadamer: 1991¹, 207), fenómeno que, en el campo del arte, dará lugar a la institución del canon neoclásico. En este contexto, pues, la «tradición» se identificará con el conocimiento de dicho canon y no con el sustrato de una experiencia colectiva que da lugar a un determinado modo de vida.

Esta progresiva desvinculación del arte respecto a la experiencia, pues, propiciará la revolución del arte moderno a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el cual no responde a una repentina voluntad de innovación sino a la necesidad de apropiarse del sentido de la historia en el contexto de profundas transformaciones socio-culturales. En este proceso, no obstante, la búsqueda de nuevos referentes y modos de expresión para llevar a cabo dicha apropiación pronto se polarizará en una *tabula rasa* respecto al pasado, extrapolando el rechazo de la «tradición canónica» de la Academia a una pérdida de vigencia de todo bien cultural del pasado y estableciendo un imperativo de originalidad para el arte moderno. De este modo, la

¹⁶⁹ Vid. pp. 52-56. Como apunta R. Langbaum: “Hemos empleado el contraste con la tradición no sólo para definir nuestra distancia respecto de la herencia total de Occidente, sino también para indicar nuestra distancia respecto del pasado inmediato, para describir el carácter especial del siglo veinte como una época distinta del siglo diecinueve” (Langbaum: 1996, 62).

experiencia colectiva de diversas tradiciones «efectivas» —como era el caso de la tradición bizantino-popular— será sustituida por el solipsismo de la moderna «obra de arte»: «Dicha desolación es el legado de la Ilustración, del esfuerzo científico y crítico de la Ilustración que, en su deseo de distinguir los hechos de los valores en una tradición en ruinas, separaron los unos de los otros —dejando por herencia un mundo en el cual el hecho es una mensurable mientras el valor es ilusorio, un mero producto humano.» (Langbaum: 1996, 64).

El descubrimiento de la tradición del ícono por parte de Kóntoglou y la generación del 30' pondrá de relieve y responderá de manera sintomática a este problema del arte moderno, problema advertido también por otros artistas europeos de principios del siglo XX que hablan de la existencia de «una tradición que el pasado no habría reconocido, de una tradición diseñada por mentes modernas para un propósito moderno» (Langbaum: 1996, 64); justamente estos vestigios de Modernidad es lo que conduce a muchos artistas de las Vanguardias europeas hasta la tradición del ícono¹⁷⁰.

Ahora bien, a partir de la segunda mitad del siglo XX y en el contexto de los planteamientos de la filosofía hermenéutica, la «solución de continuidad» entre tradición y Modernidad pasará de ser un asunto de la historia del arte a convertirse en un problema gnoseológico de primer orden para nuestra época. Dicho problema hunde sus raíces en los presupuestos metodológicos de la ciencia moderna y, específicamente, en la distinción taxativa entre «sujeto» y «objeto», distinción que, si bien puede tener cierta operatividad en el ámbito de las ciencias naturales, en el ámbito de las ciencias humanas se muestra inoperante¹⁷¹. Como subraya Gadamer, el planteamiento de una «fusión» entre el horizonte del pasado y el horizonte del presente que se haga cargo de la «historia efectual», es decir, de un encuentro productivo entre tradición y Modernidad —entre el «sujeto» y el «objeto» de la historia—, se origina a partir del insoslayable vínculo existencial entre pasado y presente, constituyéndose en requisito para la «comprensión» de la historia y, en último término, de la realidad:

¹⁷⁰ Vid. pp. 21-27.

¹⁷¹ En efecto, como subraya Gadamer, “La tesis de mi libro es que en toda comprensión de la tradición opera el momento de la historia efectual, y que sigue siendo operante allí donde se ha afirmado ya la metodología de la moderna ciencia histórica, haciendo de lo que ha devenido históricamente, de lo transmitido por la historia, un «objeto» que se trata de «establecer» igual que un dato experimental; como si la tradición fuese extraña en el mismo sentido, y humanamente hablando tan incomprensible, como lo es el objeto de la física.” (Gadamer: 1991¹, 16).

«Plantear esta cuestión implica admitir la peculiaridad de la situación en la que la comprensión se convierte en tarea científica, y admitir que es necesario llegar a elaborar esta situación como hermenéutica. [...] El proyecto de un horizonte histórico es, por lo tanto, una fase o momento en la realización de la comprensión, y no se consolida en la autoenajenación de una conciencia pasada, sino que se recupera en el propio horizonte comprensivo del presente.» (Gádamer: 1991¹, 377)

Es importante destacar que la «comprensión» a la que se refiere Gadamer no apunta simplemente a una intelección racional de la realidad sino a aquello que en la ontología de M. Heidegger se denomina «existencial», es decir, un «modo de ser» constituyente del ser humano, que abarca la totalidad de su existencia y se manifiesta de muchas maneras, y en cuyo caso la intelección racional sería sólo un momento derivado: «La analítica temporal del estar ahí humano en Heidegger ha mostrado en mi opinión de una manera convincente, que la comprensión no es uno de los modos de comportamiento del sujeto, sino el modo de ser del propio estar ahí. En este sentido es como hemos empleado aquí el concepto de “hermenéutica”» (Gadamer: 1991¹, 12)¹⁷². De este modo, aquella comprensión que está en la base de cualquier objetividad surge propiamente de una «fusión» en la que se encuentran de antemano «sujeto» y «objeto»; esta situación —esta «historia efectual»— es la que según Gadamer el estudio del pasado no puede ignorar: «Igual que cada individuo no es nunca un individuo solitario porque está siempre entendiéndose con otros, del mismo modo el horizonte cerrado que cercaría a las culturas es una abstracción» (Gadamer: 1991¹, 374).

Según Gadamer, la obra de arte es aquella producción humana que muestra de manera más clara la necesidad de una «fusión de horizontes», testimoniando la pervivencia de un sentido que se origina en el pasado pero que, para constituirse como tal, debe ser reelaborado cada vez en el presente (Gadamer: 1991¹, 218-219)¹⁷³. Esta reelaboración, sin embargo, no es una tarea sólo del pensamiento especulativo sino que se juega sobre todo en la apropiación de este sentido en el contexto de una «situación hermenéutica» definida por un determinado acervo cultural, proceso del que, además de un saber objetivo y como su condición de posibilidad, surge la

¹⁷² Vid. Heidegger: 1998, 176-177 y Gadamer: 1991¹, 331-338.

¹⁷³ Como subraya Gadamer, «la comprensión debe entenderse como parte de un acontecer de sentido en el que se forma y concluye el sentido de todo enunciado, tanto del arte como de cualquier género de tradición.» (1991¹, 217)

posibilidad de elaborar un proyecto del presente¹⁷⁴. A partir de esta constatación, Gadamer elaborará su crítica a la conciencia histórica moderna, la cual no reconoce el momento «subjetivo» o «pre-objetivo» que presupone la elaboración de cualquier «situación hermenéutica»:

«El que comprende la tradición de esta manera la convierte en objeto, y esto significa que se enfrenta con ella libremente, sin verse afectado, y que adquiere certeza respecto a su conocimiento desconectando metódicamente todos los momentos subjetivos de su referencia a ella. Ya hemos visto cómo de este modo se absuelve a sí mismo de la pervivencia de la tradición dentro de la cual posee él mismo su realidad histórica.» (Gadamer: 1991¹, 435).

Para superar este espejismo autorreferente que se origina con la ciencia moderna pero termina afectando también al arte moderno, Gadamer acuñará el término de «historia efectual». Así pues, según el pensador alemán, la historiografía moderna intenta realizar una reconstrucción teórica del «mundo» al que pertenece una obra de arte, tarea que se realiza a través de la atribución de una «intención» al artista creador y la catalogación de su producción artística en «estilos» (Gadamer: 1991¹, 219-220). No obstante, aquello que en principio debería constituir sólo un medio para aproximarse de manera metodológica a la realidad del pasado se apropia del estatuto de «verdad» en virtud de su supuesto carácter «científico» y genera un abismo entre la realidad del presente y la realidad del pasado. De este modo, el conocimiento «positivo» de la ciencia termina sustituyendo tanto el mismo pasado en su posibilidad de «hablar» diferentemente a cada época como el presente en su posibilidad de «interpretar», es decir, de obtener a través de las obras del espíritu un conocimiento empírico de cierta sabiduría del pasado para la elaboración de un proyecto en el presente, ambas acciones en el fondo «existencialmente» vinculadas a través de la denominada «fusión de horizontes». De este modo, como advierte Gadamer, la omisión del fenómeno de la «historia efectual», además de generar el espejismo de la absoluta objetividad aborta la posibilidad misma del conocimiento:

«El que no quiere hacerse cargo de los juicios que le dominan acaba considerando erróneamente lo que se muestra bajo ellos. Es como en la relación entre el yo y el tú: el

¹⁷⁴ En efecto, el mismo saber «objetivo» constituye un determinado «proyecto».

que se sale reflexivamente de la reciprocidad de esta relación la altera y destruye su vinculatividad moral. *De la misma manera el que se sale reflexivamente de la relación vital con la tradición destruye el verdadero sentido de ésta.* La conciencia histórica que quiere comprender la tradición no puede abandonarse a la forma metódico-crítica de trabajo con que se acerca a las fuentes, como si ella fuese suficiente para prevenir la contaminación con sus propios juicios y prejuicios. Verdaderamente tiene que pensar también la propia historicidad. Estar en la tradición no limita la libertad del conocer sino que la hace posible, como ya habíamos formulado». (Gadamer: 1991¹, 437)

Por su parte, y contrariamente a la «objetividad» establecida dogmáticamente por un «sujeto» omnisciente que se sitúa ante el espectáculo de la historia: «La conciencia hermenéutica tiene su consumación no en su certidumbre metodológica sobre sí misma, sino en la apertura a la experiencia que caracteriza al hombre experimentado frente al dogmático. Es esto lo que caracteriza a la conciencia de la historia efectual, como podremos apreciar más detalladamente desde el concepto de la experiencia.» (Gadamer: 1991¹, 435). Como subraya Gadamer, pues, la «historia efectual» es una experiencia (Gadamer: 1991¹, 421) —podríamos añadir, la tradición *como* experiencia— y en cuanto tal posee una validez que, si bien es difícilmente constatable a través del método científico, al igual que el experimento reposa por principio en su reproductibilidad (Gadamer: 1991¹, 422):

«La verdad de la experiencia contiene siempre la referencia a nuevas experiencias. En este sentido la persona a la que llamamos experimentada no es sólo alguien que se ha hecho el que es *a través* de experiencias, sino también alguien que está abierto *a* nuevas experiencias. La consumación de su experiencia, el ser consumado de aquel que llamamos experimentado, no consiste en ser alguien que lo sabe ya todo, y que de todo sabe más que nadie. Por el contrario, el hombre experimentado es siempre el más radicalmente no dogmático, que precisamente porque ha hecho tantas experiencias y ha aprendido de tanta experiencia está particularmente capacitado para volver a hacer experiencias y aprender de ellas. La dialéctica de la experiencia tiene su propia consumación no en un saber concluyente, sino en esa apertura a la experiencia que es puesta en funcionamiento por la experiencia misma. [...] Esta es la experiencia que constantemente tiene que ser adquirida. La experiencia es aquí algo que forma parte de la esencia histórica del hombre.» (Gadamer: 1991¹, 431-432)¹⁷⁵.

¹⁷⁵ Para el concepto de experiencia en la Hermenéutica vid. Gadamer: 1991¹, 421-439.

En este sentido, la experiencia de la tradición y el conocimiento «positivo» que surge de ella encontrarían su reproductibilidad y su objetividad en la obra de arte, al «modo» del arte, tanto en la presencia diacrónica de una *techné* o «procedimiento pictórico» testimoniado por las obras del pasado como en su concreción actualizadora a través de una «poética» de obras en el presente¹⁷⁶. Por tanto, desde el punto de vista de la Hermenéutica, la desvinculación entre «tradición» y «Modernidad» en el ámbito del arte no se genera a partir de ellas mismas, es decir, no se origina a partir de una brecha aparentemente insuperable entre la realidad del presente y la realidad del pasado, sino que viene dada en primer término por la pérdida de validez en el presente de aquella realidad del pasado. Dicha pérdida de validez, por su parte y como establece Gadamer, no encuentra su causa en un supuesto carácter «precientífico» del saber transmitido por la tradición sino en la determinación dogmática del ámbito de la verdad por parte de la ciencia moderna, donde lo «empírico» de la experiencia se reducirá al dato «objetivo»; así pues, el horizonte gnoseológico del pasado será superado por el nuevo método científico y el conocimiento de la tradición se limitará a una «ilustración» a partir de datos correctamente clasificados:

«Sólo con el fracaso del historicismo ingenuo del siglo historiográfico se ha hecho patente que la oposición entre ahistórico-dogmático e histórico, entre tradición y ciencia histórica, entre antiguo y moderno, no es absoluta. La famosa *querelle des anciens et des modernes* ha dejado de plantear una verdadera alternativa» (Gadamer: 1991¹, 17).

Por el contrario, en el contexto de la Hermenéutica, la conciencia de la «historia efectual» apunta a que la tradición —y en particular la tradición vehiculada por la obra de arte— se convierta en un «saber por experiencia», saber en virtud del cual tenemos acceso no sólo al sentido del pasado o del presente, sino al acontecer mismo de la verdad, liberándola de cualquier dogmatismo científico *a priori*, dejando que «la tradición se convierta en experiencia y manteniéndose abierta a la pretensión de verdad que le sale al encuentro desde ella» (Gadamer: 1991¹, 438)¹⁷⁷. En este sentido, al «interpretar» el pasado a través de la producción de algo nuevo lo

¹⁷⁶ Vid. Gadamer: 1991², 42.

¹⁷⁷ Es importante destacar que la crítica de Gadamer al método científico tiene ya una historia de más de medio siglo que, pasando por Heidegger, se remonta hasta Husserl. El núcleo de esta crítica no es, en absoluto, la negación de las evidencias de la ciencia sino la delimitación de su ámbito de conocimiento respecto a otras posibilidades de conocer (vid. Maza: 2005, 122-114).

determinante no es ni la restitución de un eventual sentido originario ni la pretensión de originalidad de la nueva obra sino la posibilidad misma de conocer «empíricamente», es decir, a través de la experiencia: «La experiencia enseña a reconocer lo que es real. Conocer lo que es, es pues, el auténtico resultado de toda experiencia y de todo querer saber en general.» (Gadamer: 1991¹, 433). De este modo, una vez establecida su contraposición o, más bien, su posición crítica respecto al pasado, la conciencia moderna deberá hacerse cargo de la fusión de su propio horizonte respecto al horizonte histórico del pasado para cumplir aquella apropiación de la historia a la que apunta y no dogmatizarse a través de un «nuevo» canon:

«La conciencia histórica es consciente de su propia alteridad y por eso destaca el horizonte de la tradición respecto al suyo propio. Pero por otra parte ella misma no es, como hemos intentado mostrar, sino una especie de superposición sobre una tradición que pervive, y por eso está abocada a recoger en seguida lo que acaba de destacar, con el fin de medirse consigo misma en la unidad del horizonte histórico que alcanza de esta manera» (Gadamer: 1991¹, 377)¹⁷⁸.

En este contexto, pues, la búsqueda de Kóntoglou y la generación del 30 no se presenta ya como un despropósito sino que responde al desafío más profundo que plantea el arte moderno: no sólo reconocer de manera crítica la distancia entre pasado y presente sino también recorrerla. Por esta razón hemos denominado giro «hermenéutico» al cambio en la interpretación de la tradición del ícono que tiene lugar en Grecia desde principios del siglo XX, en tanto que para su dilucidación ha sido necesario trasladarnos del *topos* de la historia del arte al *topos* de la Hermenéutica, es decir, de la tradición como experiencia: «La posición entre extrañeza y familiaridad que ocupa para nosotros la tradición es el punto medio entre la objetividad de la distancia histórica y la pertenencia a una tradición. *Y este punto medio es el auténtico topos de la hermenéutica*» (Gadamer: 1991¹, 365).

Para salvaguardar este *topos* y efectivamente poder recorrer el camino trazado entre tradición y Modernidad, se hace imprescindible, en primer lugar, demarcar los límites de la ciencia moderna y reconocer nuestra vinculación efectiva a un determinado acervo cultural que se resiste a ser plenamente objetivado: «La

¹⁷⁸ De este modo, «la tradición es esa cosa que no poseemos, para advertirnos de nuestra distancia respecto al pasado, o sea, de nuestra Modernidad» (Langbaum: 1996, 61).

hermenéutica tiene que partir de que el que quiere comprender está vinculado al asunto que se expresa en la tradición, y que tiene o logra una determinada conexión con la tradición desde la que habla lo transmitido.» (Gadamer: 1991¹, 365). Sin embargo, y como vimos en el caso de la historia del ícono en Época Moderna, el contenido vivencial de una tradición siempre está expuesto al peligro de la tipificación y, por ende, a la pérdida del sustrato «empírico» que hace pervivir en verdad una tradición, razón por la cual: «la conciencia hermenéutica sabe que no puede estar vinculada al asunto al modo de una unidad incuestionable y natural, como ocurre en la pervivencia de una tradición sin solución de continuidad.» (Gadamer: 1991¹, 365). Por todo esto, para acceder al contenido vivencial de la tradición del ícono se hace imprescindible reconocer el grado de extrañeza que ella comporta, particularmente en el contexto de las transformaciones socio-culturales que median hoy entre «su» mundo y el «nuestro»:

«No sólo la tradición literaria es espíritu enajenado y necesitado de una nueva y más correcta apropiación; todo lo que ya no está de manera inmediata en su mundo y no se expresa en él, en consecuencia toda tradición, el arte igual que todas las demás creaciones espirituales del pasado, el derecho, la religión, la filosofía, etc., están despojadas de su sentido originario y referidas a un espíritu que las descubra y las medie, espíritu al que con los griegos dieron el nombre de Hermes, el mensajero de los dioses.» (Gadamer: 1991¹, 218)

1.3.3 El sentido «hermenéutico» de la tradición en la teología ortodoxa actual

Como hemos visto hasta aquí, el vínculo *de facto* entre tradición y Modernidad constituye una clave interpretativa fundamental no sólo para comprender el problema de la pintura de íconos sino también el arte moderno griego en general. El confinamiento de ambos conceptos, «tradición» y «Modernidad» —así como la desvinculación de los ámbitos de la «teología» y la «estética»—, si bien a efectos metodológicos puede resultar muy cómodo, no responde a la exigencia hermenéutica de comprender la relación dinámica entre lo que ha sido y lo que es. Esta exigencia —este «giro hermenéutico»— surge desde el momento en que, como en el caso de Kóntoglou y la generación del 30, la luz mortecina de una experiencia histórica se

convierte en material poético (Vakaló: 1983, 99); así, como veremos en el próximo capítulo, antes de desvanecerse como cualquier otra moda, la tradición del ícono se robustecerá durante la segunda mitad del siglo XX en Grecia y reivindicará de manera natural caminos propios de renovación. Antes de avanzar en nuestro análisis, sin embargo, querríamos poner de relieve la perspectiva teológica que adquiere el problema hermenéutico de la tradición en el contexto de la teología ortodoxa actual, conscientes, claro está, del carácter «mediador» —y por tanto relativo— de nuestro intento de conectar la tradición del ícono con su fuente histórica.

Para la Ortodoxia la tradición constituye en sí misma «lugar» de revelación, adquiriendo absoluta prioridad ante cualquier forma de «magisterio» o formulación normativa de la verdad revelada. Podríamos decir incluso que el caso del cristianismo en general es un caso ejemplar de la cuestión hermenéutica que plantea la tradición: la primera «parusía» o presencia del Verbo encarnado no constituye una abolición de la tradición judía, sino que pone de manifiesto la caducidad de toda tradición y su necesidad intrínseca de ser interpretada, esto es, de ser experimentada como un acontecimiento (Léon-Dufour: 1962, 1067)¹⁷⁹. A partir de esta experiencia, en estricto rigor, se dará origen no a una nueva religión sino a una «tradición renovada» o «buena nueva», razón por la cual, en el contexto de las religiones existentes, podríamos sostener que los primeros cristianos se muestran como «modernos» *avant la lettre*¹⁸⁰.

En el contexto de la doctrina cristiana, después de la muerte y resurrección de Cristo esta «tradición moderna» que surge del judaísmo se institucionalizará a través de la denominada «tradición apostólica», cuyo comienzo se cifra con la prefiguración de la Iglesia en el suceso de Pentecostés y la escritura de los Evangelios, y cuya fuente doctrinal se encuentra principalmente en las cartas de san Pablo (Léon-Dufour: 1962, 1067-1068). Ahora bien, como subraya el teólogo y filósofo griego N. Matsouka, es la experiencia «eclesial» del Dios revelado la que origina esta nueva doctrina y no al contrario (Matsouka: 2005, 151). En este sentido, desde la perspectiva evangélica el núcleo de la nueva tradición instituida por los apóstoles no viene dada en primer término por una palabra escrita sino por actos (Léon-Dufour: 1962, 1068) y

¹⁷⁹ En efecto, los orígenes históricos de la Hermenéutica como “ciencia” se remontan al periodo de formación del dogma cristiano (vid. Caner: 2005, 207-231). El filósofo francés Paul Ricoeur (1913-2005) ha dedicado parte importante de su obra al estudio de la perspectiva hermenéutica del cristianismo (vid. *L'herméneutique biblique*, Le Cerf, 2000).

¹⁸⁰ Sobre la relación entre Cristianismo y la génesis de la noción de “Modernidad” vid. el interesante estudio de Matei Calinescu, *Cinco caras de la Modernidad* (Calinescu: 1991).

la experiencia que vehicula dicha tradición es una experiencia eminentemente «eclesial» antes que «eclesiástica».

Esta distinción entre lo «eclesial» y lo «eclesiástico», es decir, entre la experiencia de la comunidad cristiana y su correlativa expresión institucional, se encuentra en la base del concepto de «tradición» propio de la teología ortodoxa y plantea, de manera análoga a la cuestión de la tradición en el contexto de la Hermenéutica, una determinada problemática ontológica¹⁸¹. Así pues, como destaca el teólogo polaco y estudioso de la teología ortodoxa K. Ch. Felmy, el punto de partida de la tradición filosófica del Oriente cristiano no se haya en concepciones abstractas sino en lo concretamente experimentable (Felmy: 2002, 31)¹⁸². Si bien desde los albores de la época moderna en el seno mismo de la Ortodoxia esta premisa pierde vigor ante la naciente tradición filosófica occidental de corte esencialista, a partir de principios del siglo XX, en el contexto de las nuevas coordenadas gnoseológicas de la ciencia moderna y con el redescubrimiento de la patrística oriental, la prioridad de la experiencia ante cualquier tipo de formulación intelectual ha vuelto a constituirse en el núcleo del pensamiento cristiano oriental (Felmy: 2002, 32). Como apunta Felmy:

«Es verdad que el término “experiencia” apenas se encuentra en los Padres orientales. Pero su teología era “teología de la experiencia” por cuanto se hallaba en constante relación con los “misterios”, principalmente con el bautismo y la eucaristía, pero también con las demás acciones y prácticas que, en parte, se llamarían más tarde “sacramentos”, y con la vida ascética. Se hallaba igualmente en constante relación con el culto divino en general, con la plegaria y el himno. Se hallaba, pues, dentro de la unidad de la *lex orandi* y la *lex credendi*.» (Felmy: 2002, 33)¹⁸³

De este modo y como destaca Felmy, en el contexto de la teología ortodoxa, el contenido doctrinal del cristianismo «no se define, sino que se medita mediante la descripción y la presentación del acto que se realiza» (Felmy: 2002, 46); así, los «dogmas» vehiculados por la tradición no constituyen principios reguladores sino un

¹⁸¹ En el Capítulo III de nuestra investigación profundizaremos sobre este asunto.

¹⁸² Vid. tb. Janeras: 2000, 194 y Matsouka: 2009, 132-137.

¹⁸³ En la misma línea, el teólogo ruso Vladimir Lossky (1903-1958), uno de los padres de la teología ortodoxa actual, subraya que no hay teología fuera de la experiencia, dado que “el cristianismo no es una escuela filosófica que especula acerca de conceptos abstractos, sino ante todo una comunión con Dios vivo” (Lossky: 2009, 30). Volveremos sobre esta “prioridad” de la experiencia al abordar el concepto de “apofatismo” en el Capítulo III.

testimonio de la experiencia eclesial, es decir, no son «ideas» sino «cosas» que encuentran su validez a través de un «contacto» incluso material (Matsouka: 2009, 157)¹⁸⁴. Por esta razón, en el pensamiento cristiano oriental el ícono —y, por tanto, nos atreveríamos a decir, la experiencia estética— adquiere una validez análoga a la de las escrituras, estableciéndose, junto con todas las expresiones litúrgicas y doctrinales que componen la «tradición», como portador de la verdad revelada. Desde el momento en que esta dimensión estética del ícono —es decir, tangible a través de los sentidos— desaparece para convertirse en simple recipiente de una doctrina preestablecida, su tradición se verá inexorablemente interrumpida, en tanto que: «La tradición no puede pervivir ni cuando pierde sus raíces ni cuando las conserva pero su tallo no se extiende hacia nueva luz y nuevos horizontes» (Matsouka: 2009, 234).

En este sentido, la negación de la dimensión estética del ícono y su separación del devenir artístico contemporáneo constituye un atentado contra el sentido mismo de la experiencia de vida que vehicula. Ahora bien, como hemos comentado más arriba, la comprensión ortodoxa de la tradición como una experiencia siempre actual se vio debilitada progresivamente desde los albores de la Edad Moderna y en particular durante el periodo «escolástico» de la teología ortodoxa (s. XVII-s. XX), en cuyo contexto la tradición perderá su sustrato empírico y se identificará con una colección de principios teóricos (Felmy: 2002, 29)¹⁸⁵. Como destaca Ch. Giannarás:

«Se trata, realmente, de una paradoja histórica: la principal característica del acontecimiento eclesial es su enérgica diferenciación y contraposición al tradicionalismo que oprimía y atormentaba la vida religiosa del pueblo hebreo con “pesadas e insoportables cargas”. Y con el paso de los siglos, este insensible tradicionalismo alcanzó “imperceptiblemente” al acontecimiento eclesial a través de iguales o más agobiantes cargas.» (Giannarás: 2010, 185)¹⁸⁶

¹⁸⁴ Como indica Georges Florovsky (1893-1979), otra de las principales personalidades de la teología ortodoxa actual, “El carácter concreto de los símbolos es algunas veces incluso más vital, más claro, más intensamente expresivo de lo que puede ser cualquier concepción lógica.” (en Felmy: 2002, 49).

¹⁸⁵ Vid. pp. 52-53 y Felmy: 2002, 34 y ss. Como apunta Felmy, esta interpretación “escolástica” seguirá vigente en Grecia hasta entrado el siglo XX, en particular en la Facultad de Teología de la Universidad de Atenas con la figura de Christos Androustos (1869-1935) (Felmy: 2002, 29; vid. tb. Janeras: 2000, 188).

¹⁸⁶ Cf. tb.: “La Iglesia ya no vive más que dentro de unos márgenes que supuestamente definieron los padres. Según esta visión, todo intento de renovación puede conducir a peligrosos derroteros. Además, cuando alguien se identifica a sí mismo como guardián de la tradición se siente seguro.” (Petros: 2000, 96).

Como hemos visto a lo largo de este capítulo, la comprensión «tradicionalista» de la tradición sellará la suerte de la pintura de íconos desde el comienzo de la Época Moderna, reduciendo a la condición de «estilo» aquello que en su desarrollo histórico se manifiesta como una «lengua plástica», siempre vinculada al devenir sociocultural de cada época. Por esta razón, al igual que en el caso de los textos escritos, la lengua del ícono no puede sustraerse al devenir histórico de cada época: «Los Padres de la Iglesia, como los Apóstoles, estamparon el testimonio de la experiencia eclesial con la lengua de su época. Y los límites de la lengua son los límites del ámbito de conocimiento de cada época, límites de la comprensión del mundo establecidos por los conocimientos científicos de cada época.» (Giannarás: 2010, 269). En este sentido, pues, la pervivencia de la tradición del ícono se juega en su posibilidad de situarse en los límites lingüísticos y gnoseológicos de nuestra época.

Justamente en el reconocimiento de una *techne* o sabiduría plástica aplicable de diferentes maneras se cifra el redescubrimiento del ícono a principios del siglo XX, el cual, como hemos visto, sellará la trayectoria artística de importantes representantes del arte moderno. En este contexto, pues, y como testimonia su obra temprana, Kóntoglou y otros destacados representantes de su generación intentarán restituir dicha *techne* como expresión de Helenismo moderno. No obstante, una vez reconocida la particularidad plástica del ícono, Kóntoglou será incapaz de superar la concepción dogmática de la tradición que dominaba la teología ortodoxa —y no sólo— hasta bien entrado el siglo XX e impedirá el desarrollo de dicha particularidad en el contexto de su época: bajo el presupuesto, pues, del carácter puramente regulador de la tradición, parecerá no sólo razonable sino también necesaria la ruptura planteada por Kóntoglou entre ícono «bizantino» o *agiographía* y obra de arte «moderna» o secular, con el objeto de evitar que la tradición, inmutable en su carácter dogmático, se contamine. Dicha oposición, no obstante, pondrá de relieve el problema implícito de esta comprensión «escolástica» de la tradición: la identificación de las fuentes de la Revelación con la Revelación misma (Felmy: 2002, 50)¹⁸⁷. De este

¹⁸⁷ Vid. tb. Petros: 2000, 97. Dicha indentificación, —en otros términos, la identificación entre juicio y verdad— se basaría, como destaca Heidegger, en la definición escolástica de la verdad como *adaequatio intellectus et res* (vid. Capítulo III, pp. 198-200 y Heidegger: 1998, 233-250).

modo y como hemos visto, el ícono «bizantino» se identificará con la realidad «espiritual» de lo divino y se opondrá a la realidad «material» del mundo¹⁸⁸.

Ahora bien, a la luz de la investigación teológica del siglo XX y su vinculación con la problemática filosófica contemporánea, la identificación de una determinada formulación dogmática con la verdad revelada y la distinción taxativa entre «material» y «espiritual» se han revelado ajenas a la tradición filosófica del Oriente cristiano, inaugurando, como en el caso de la Hermenéutica respecto a la ciencia histórica, una discusión en torno a los presupuestos ontológicos de la teología ortodoxa. En este sentido, destacados representantes de la teología ortodoxa actual coincidirán en el rechazo a la distinción taxativa entre la realidad «espiritual» —cuyo representante «oficial» sería la Iglesia— y la realidad del «mundo» y, en consecuencia, se opondrán a la identificación de la tradición de la Iglesia, es decir, el conjunto de expresiones históricas de la experiencia cristiana —entre las cuales se cuenta la pintura de íconos—, con la verdad revelada¹⁸⁹. Como apunta Ch. Giannarás: «La Escritura y la Tradición definen [*ὀπιζοῦν*], sin agotar, la verdad y la revelación de Dios para los hombres.» (2006², 162). De este modo, el conocimiento de la verdad revelada transmitida por la tradición no encuentra su validez en la objetivación de un dogma —de un estilo en el caso del ícono— sino en la experiencia eclesial misma, experiencia que se concreta históricamente en virtud del conjunto de prácticas y obras que definen la tradición en cada coyuntura histórica:

«El discurso acerca de Dios es la vida de una comunidad histórica. La trayectoria de esta comunidad a través de dramáticas conquistas y fracasos se concibe en una continuidad ininterrumpida; sólo en esta continuidad se da el contenido de la vida, materializado en el cuerpo de un pueblo y en los portadores carismáticos que son miembros de este cuerpo. En este sentido, la Iglesia de Pentecostés constituye la continuidad de la historia de Israel; de otro modo, la vida de la Iglesia sería arbitraria, sin sentido, sin raíces: en otras palabras, sin relación con la creación, es decir con la *ktisis* y la historia.» (Matsouka: 2009, 133)

¹⁸⁸ «La pintura bizantina no tiene ninguna relación con la otra, el arte mundano. La primera es espiritual y litúrgica, la segunda es carnal, materialista, representativa.» (Kóntoglou: 1976, 99).

¹⁸⁹ Así, la única “diferenciación ontológica” presente en la teología ortodoxa sería entre lo creado (*κτιστό*) y lo increado (*ἄκτιστο*). Sobre esta distinción profundizaremos en el Capítulo III de nuestra investigación (apartado 3.3.1), donde realizaremos una presentación pormenorizada de los presupuestos ontológicos de la teología ortodoxa a la luz del pensamiento ortodoxo actual. Respecto al problema de la distinción taxativa entre lo “material” y lo “espiritual” vid. Capítulo II, 2.2.

A la luz de esta diferenciación, pues, cualquier formulación teológica que adquiera el estatuto de «dogma» encuentra su fundamento en la participación de un acontecer histórico y apunta a un conocimiento participativo —eucarístico— de la verdad revelada, experiencia que desde la perspectiva ortodoxa tiene lugar en el seno de la vida eclesial¹⁹⁰. Como podemos constatar hasta aquí, en el concepto de tradición de la teología ortodoxa reconocemos la premisa hermenéutica que establecimos con anterioridad: la tradición no constituye sólo un cúmulo de prácticas y monumentos sino sobre todo resguarda un «lugar» histórico donde se lleva a cabo un conocimiento «empírico» de la realidad. Es justamente esta premisa la que se encuentra en la base del redescubrimiento moderno de la tradición del ícono y la que anima a Kóntoglou a restituir dicha tradición —reducida a estilo y marginada por más de cien años bajo el epíteto de «popular»— en su condición de *techne* o «procedimiento pictórico».

Esta constatación del carácter eminentemente aconteciente de la tradición nos sitúa en el primer estadio del giro hermenéutico del ícono en el contexto de Grecia moderna. Por su parte, el reconocimiento de esta premisa hermenéutica en el ámbito del pensamiento ortodoxo actual exige liberar aquella *techne* de cualquier determinación dogmática *a priori* —y del peligro de volver a convertirse en un mero «estilo»— en vistas de proyectarla históricamente a través de una «poética» asentada, no obstante, en una determinada comprensión —eclesial— de la realidad. El establecimiento de la particularidad plástica del ícono en tanto que «lengua pictórica» y el establecimiento de la naturaleza «eclesial» de la lengua en cuestión definen los dos siguientes estadios de nuestro giro hermenéutico.

¹⁹⁰ Como subraya V. Lossky: “[...] la tradición no es solamente el conjunto de los dogmas, de las instituciones sagradas y de los ritos conservados por la Iglesia, sino que, ante todo, es lo que se expresa en esas determinaciones exteriores, una tradición viva, la revelación incesante del Espíritu Santo en la Iglesia, vida de la que cada uno de sus miembros puede participar en la medida de su capacidad. *Estar en la tradición es tener parte en la experiencia de los misterios revelados a la Iglesia.*” (Lossky: 2009, 175, la cursiva es nuestra).

CAPÍTULO II

GIORGOS KORDIS: LA *EIKONOURGÍA* COMO ORIGEN DE UNA SISTEMA PICTÓRICO O LA CUESTIÓN DE LA OBRA DE ARTE

«La pintura bizantina es una tradición pictórica completa, un sistema pictórico con principios propios y filosofía propia. Un modo pictórico capaz de expresar el mundo y las cosas».

Giorgos Kordis.

2.1 La pintura de íconos en Grecia durante la segunda mitad del s. XX. ¿*Mímesis* o *póiesis*?

2.1.1 La reacción al imperativo de la *mímesis*

A partir de mediados del siglo XX, la producción de íconos en Grecia se ha constituido en una realidad no sólo *de facto* sino también *de iure*. Como hemos apuntado anteriormente, además de la proliferación de talleres profesionales dedicados específicamente a la producción de íconos, dicha actividad se ha instituido en profesión colegiada y ha asegurado su supervivencia a través de la promulgación por ley de un estilo oficial, «neobizantino», para los templos ortodoxos en territorio griego. Como vimos a lo largo del capítulo anterior, la restitución de la tradición del ícono en el contexto de Grecia moderna se enmarca en las búsquedas plásticas de la Vanguardia neohelena y responde a una necesidad que, no obstante, comienza a manifestarse en la civilización griega ya desde el siglo XV con la caída del Imperio Bizantino y el comienzo de la Edad Moderna: encontrar una fórmula para la ecuación entre tradición y Modernidad, la cual deberá hacerse cargo no sólo de una tradición cultural milenaria que se abre a nuevas influencias sino también del nacimiento de una nueva realidad geopolítica. Así pues, desde la caída de Bizancio la tradición del ícono jugará un rol determinante e ininterrumpido en este proceso de conformación de

lo que hemos denominado «Helenismo moderno»¹⁹¹. Al mismo tiempo, no obstante y como vimos al final del capítulo anterior, saldrán a la luz de manera sintomática los problemas que suscita la cuestión de la tradición —cuestión, por lo demás, central para la reflexión estética de la segunda mitad del siglo XX también en Occidente.

Ahora bien, la interpretación de la pintura de íconos como una práctica artística contemporánea y no sólo como un estilo del pasado que pervive en museos y reproducciones de prototipos —problemática que en el marco de nuestra investigación hemos denominado «giro hermenéutico»— no es un asunto zanjado ni mucho menos. Como subraya Nikos Zías, sólo a partir de la década de los 60' se comenzará a plantear de manera más o menos explícita la discusión en torno a la renovación de la tradición pictórica del ícono en el contexto de la civilización contemporánea (Zías: 1987, 51). En este sentido, el redescubrimiento a principios del siglo XX de dicha tradición como *techne*, es decir, como un procedimiento pictórico que no ya como mero estilo, se constituye sólo en un primer estadio de nuestro «giro hermenéutico». Como apunta G. Kordis, si bien durante la primera mitad del siglo XX en Grecia el afán se centra en la recuperación y el reconocimiento de la pintura bizantina en su particularidad plástica —labor que se cifra en torno a la figura de Ph. Kóntoglou—, durante la segunda mitad del siglo XX se manifestará la necesidad imperiosa de renovar dicha tradición en tanto que «pintura eclesial» contemporánea (Kordis: 1997, 113).



38. R. Kopsidis,
La visión del apóstol Pablo (1977).



39. A. Papadakis,
La Anunciación (1989).

¹⁹¹ Respecto a nuestro uso del término “Helenismo” vid. nota 66.

Así pues, ya en la misma generación de los discípulos de Kóntoglou comenzará la búsqueda de nuevos derroteros para la «moderna» tradición del ícono. Tal es el caso de Rallis Kopsidis (1929-2010), quien incorpora a la iconografía tradicional referencias a determinadas problemáticas del mundo contemporáneo (fig. 38) y rechaza explícitamente la separación que establece su maestro entre *agiographía* y «pintura secular» (Georgiadou-Koúntoura: 1984, 187-192)¹⁹². También durante la segunda mitad del siglo XX, entre otras personalidades como Lía Papageorgopoulou o Aristódimos Papadakis (fig. 39)¹⁹³, destaca la contribución del iconógrafo cretense Michalis Vasilakis (fig. 41 y 42), cuya obra se constituye en brillante paradigma de dicha voluntad de renovación y quien afirma: «La tradición es un caminar. Si algo no tiene continuidad resulta casual; para que haya continuidad, pues, hay que caminar. La pintura bizantina ofrece infinidad de caminos»¹⁹⁴. También destacable es la obra del sacerdote, médico e iconógrafo Stamatis Skliris (fig. 40), quien además de su obra como pintor ha desarrollado una importante labor teórica, uno de cuyos ejes es justamente la cuestión de la tradición y sus eventuales posibilidades de renovación:

«la tradición no es una acumulación de copias, sino una cadena de hitos históricos que conforman el arte eclesial; así, cada hito presenta también una innovación, una vivencia original y una expresión artística del dogma, en la misma medida que cada persona humana es una manifestación completamente nueva del misterio de Dios en la historia.» (Skliris: 1996, 23)¹⁹⁵.



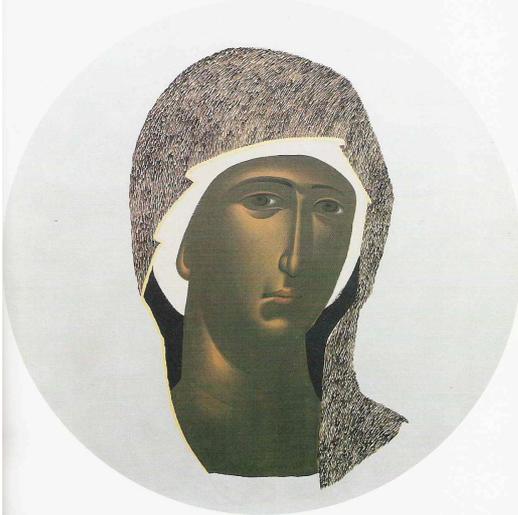
40. S. Skliris, Mural en Iglesia (detalle)

¹⁹² Sobre la vida y obra de Kopsidis vid. Papanikolaou: 1994.

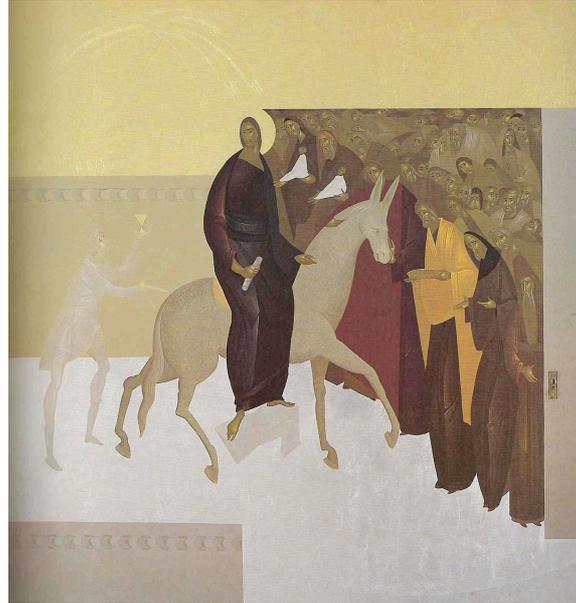
¹⁹³ Vid. Kalogeropoulou: 1981, pp. 54-63.

¹⁹⁴ Estas palabras fueron recogidas en una entrevista que sostuvimos con el pintor en cuestión el año 2009 (Vid. Aguirre: 2012, 51).

¹⁹⁵ La obra más conocida del padre Skliris respecto al sentido de la tradición del ícono en nuestros días se titula *Como en un espejo. Estudios sobre el sentido de la imagen* (Αθήνα: Γρηγόρη, 1991).



41. M. Vasilakis, *Madre de Dios* (1996).



42. M. Vasilakis, *La entrada a Jerusalén* (2002).

A partir de las últimas décadas del siglo XX, el ámbito académico griego también ha tomado conciencia de la necesidad de abrir nuevos caminos para la discusión en torno a la renovación de la tradición del ícono. En este sentido, desde el punto de vista terminológico, es destacable que tanto el término «neobizantino» (*νεοβυζαντινός*) como el de *agiographía* (*αγιογραφία*) han cedido su lugar al concepto de «pintura eclesial» (*εκκλησιαστική ζωγραφική*), el cual, por una parte, a través de la palabra «pintura» denota una dimensión específicamente estética y, por otra, a través del epíteto «eclesial» vincula la realidad de la iconografía contemporánea a uno de los ejes de la reflexión de la teología ortodoxa actual¹⁹⁶. De este modo, con una naturaleza semejante a la de las bienales de arte, ya se ha celebrado en tres ocasiones el «Congreso de Arte Eclesial Neohelénico» (Museo Bizantino y Cristiano de Atenas, 2008, 2010 y 2013), el cual congrega tanto a artistas como a especialistas de los campos de la arqueología, la historia del arte y la teología, y en cuyo contexto se

¹⁹⁶ Vid. Apéndice I pp. 251-253. Entre las publicaciones que recogen la discusión en cuestión cabe destacar los siguientes números monográficos de la revista “Sinaxi”: *La función del ícono en la tradición ortodoxa y el mundo contemporáneo* (Sinaxi 24: 1987) y *La tradición plástica: ¿creación o imitación?* (Sinaxi 85: 2003). Ya hemos esbozado la diferencia entre lo eclesiástico y lo eclesial al final del capítulo anterior y nos ocuparemos de ella en profundidad en el próximo capítulo (3.4).

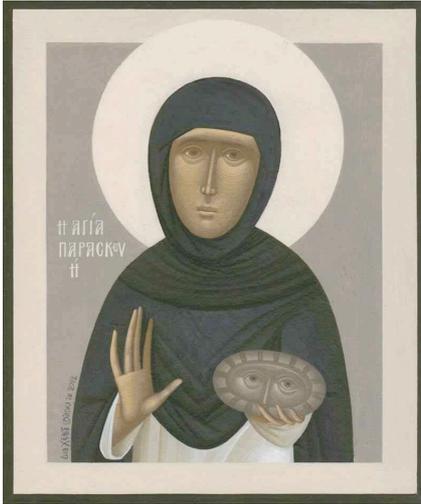
realizan exposiciones y ponencias sobre el estado actual del arte eclesial¹⁹⁷. Por su parte, y como testimonio de la presencia activa y la relevancia de la tradición del ícono en el ámbito cultural griego contemporáneo, cabe destacar las dos exposiciones colectivas realizadas bajo el título de «Muestra Internacional de Iconografía Ortodoxa Contemporánea» en una de las plataformas del arte griego contemporáneo, la Pinacoteca Pieridi (1999 y 2002)¹⁹⁸.



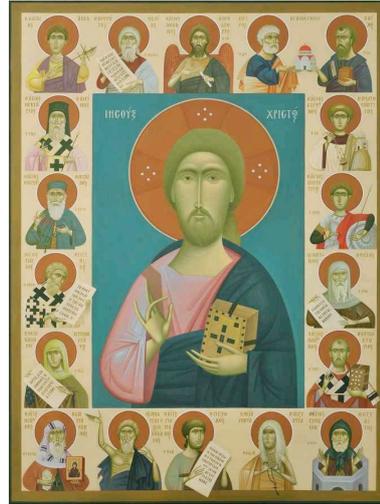
43. S. Phaitakis, *Revolución de Machno* (2012).

¹⁹⁷ Después de cada edición, las actas de dicho congreso han sido publicadas por la Facultad de Teología de la Universidad de Atenas. Cabe destacar también el I Simposio Internacional de Iconografía Ortodoxa, celebrado en la Facultad de Teología de la Universidad de Tesalónica en 2009, donde, además de conferencias, expusieron su obra destacados iconógrafos de Grecia, y otros países de los Balcanes. La relevancia de esta discusión a nivel no sólo confesional sino también nacional viene testimoniada por el II Congreso de la Cámara Griega de Artes plásticas (Patmos, 2000), dedicado al estado del arte eclesial ortodoxo en Grecia.

¹⁹⁸ Vid. Angelakis: 1999 y 2002.



44. Ph. Antonios, *Santa Paraskeví* (2012).



45. Ph. Antonios, *Historia de la Ortodoxia* (2012).

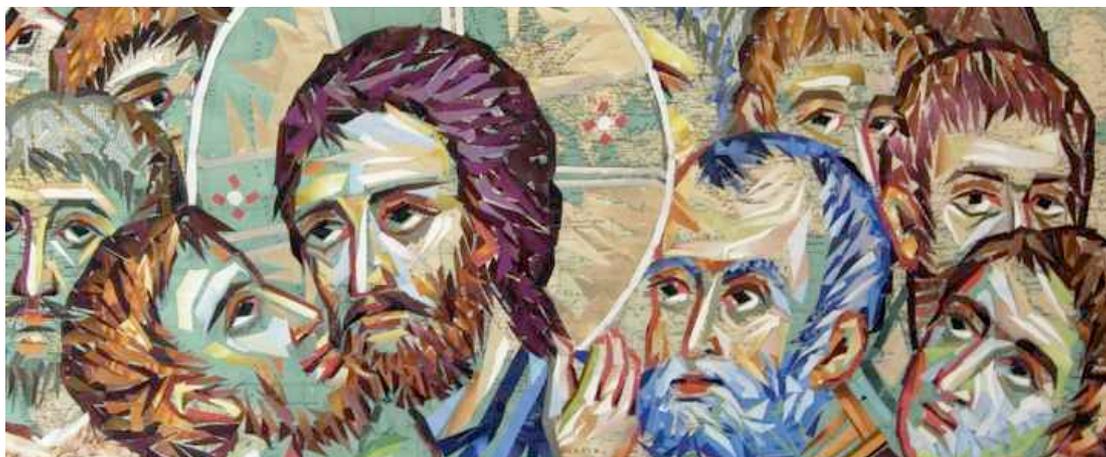
Ahora bien, aun cuando hay fuertes señales de renovación, la institución de un canon «neobizantino» y la distinción dogmática entre «*agiographía*» y «pintura secular» siguen operando hasta nuestros días de manera coercitiva. De este modo, si bien la pintura de íconos constituye una actividad floreciente que incluso ha rebasado las fronteras de la Ortodoxia, muchos especialistas coinciden en que entrada la segunda mitad del siglo XX se produce un estancamiento, dado que la producción de íconos se limitará a la imitación de prototipos del pasado¹⁹⁹. Este problema, por su parte, se ve incrementado por la ausencia de un ámbito de acción común para las propuestas de renovación de iconógrafos contemporáneos como los que mencionamos más arriba —quienes a veces son incluso marginados de los encargos públicos a causa de la audacia de sus propuestas—, lo cual hace que estas iniciativas pierdan vigor²⁰⁰. En este sentido, se hace evidente la ausencia de un marco metodológico que se haga cargo de la necesidad de renovación y el establecimiento de ciertas directrices, razón por la cual la advertencia de Ph. Divriotis sigue vigente hasta nuestros días:

«Hoy para la mayoría, la fidelidad a la tradición del ícono viene dada por la copia formalista. Los creyentes están convencidos de que mayor carácter eclesial tendrá un ícono contemporáneo mientras más se acerque “fotográficamente” a algún modelo bizantino, o más bien metabizantino de la Escuela Cretense (modelos que, por su parte, se copian más fácilmente).» (Divriotis: 1987, 57)

¹⁹⁹ Así, por nombrar a algunos: Georgiadou-Koúntoura: 1984, Divriotis: 1987, Triandaphylópoulos: 1996 y Petros: 2000.

²⁰⁰ Vid. Apéndice I, p. 259-260.

El problema de la «fidelidad» a la tradición a través de la copia fue justamente uno de los temas centrales del Simposio *Teología y arte*, celebrado en Tesalónica en 1996²⁰¹. Como destaca el teólogo I. Petros en su intervención en dicho simposio, hoy nos hemos olvidado de que cualquier arte «tradicional» —como es el caso del ícono— ha llegado a ser lo que es en función de sus múltiples adaptaciones a las diferentes coyunturas de cada periodo de su desarrollo (Petros: 2000, 93). Estas adaptaciones o formas de expresión, subraya Petros, «nunca cambiaban la esencia de la experiencia eclesial, pero tampoco eran restringidas a esquemas predeterminados e inmutables.» (Petros: 2000, 95); por tanto, concluye, es un contrasentido esperar que el arte del ícono perviva a través de la mera reproducción de prototipos del pasado (Petros: 2000, 93). En este sentido, si ha de subsistir la tradición del ícono será a través de su renovación, la cual, no obstante, pasa por el establecimiento de los presupuestos metodológicos que permiten comprender el ícono como hecho actual, es decir, como obra de arte. Dicha cuestión constituye el segundo estadio de nuestro giro hermenéutico.



46. N. Choutos, *La traición de judas* (detalle) (2010).

²⁰¹ Las presentaciones de dicho simposio fueron reunidas en la publicación *Teología y arte* (Θεσσαλονίκη: το Παλίμψηστον, 1996).



48 y 49. G. Kordis trabajando en una pintura mural (2013)

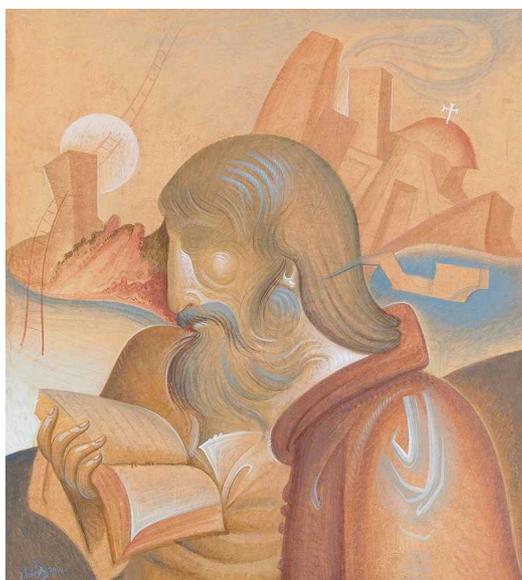
La vinculación directa de Kordis al devenir artístico contemporáneo de Grecia, por su parte, viene testimoniada por su filiación a la Cámara de Bellas Artes de Grecia (EETE) y la Asociación de Bellas Artes Plásticas de Grecia Central (SKETKE), de las cuales es miembro. Su obra plástica se mueve en los ámbitos de la ilustración, la pintura, el grabado y el muralismo; su obra como iconógrafo, en particular, ha sido expuesta en diversas ocasiones y en diferentes países de todo el mundo (Europa occidental, los Balcanes, Rusia, Estados Unidos, y Latinoamérica), y sus pinturas murales ornamentan diversos templos en Grecia, el Líbano y Estados Unidos²⁰².



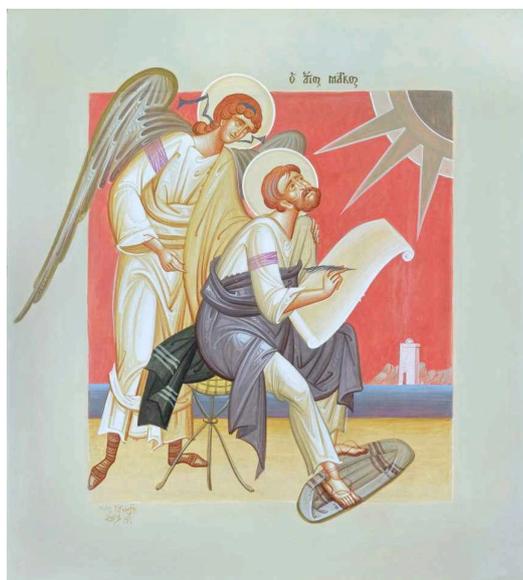
50. G. Kordis, *Kichli* (2006)

²⁰² Entre las publicaciones monográficas sobre la obra pictórica de Kordis cabe destacar las dedicadas a ilustrar la obra poética de G. Sepheris (fig. 50) y N. Engonópoulos (Kordis: 2007² y 2007³).

En su obra iconográfica, Kordis ha acuñado un lenguaje plástico personal, donde se combinan elementos de la tradición y elementos de corrientes plásticas contemporáneas que van desde el surrealismo hasta la pintura abstracta²⁰³. Entre 1996 y 2012 imparte la clase «Pintura de íconos» en el centro de estudio e investigación de iconografía ortodoxa *Eikonourgía*, del cual es miembro fundador y en cuyo contexto desarrolla su metodología para la enseñanza de dicho arte. También es miembro fundador de la academia de iconografía BART (*Byzantine Arts Today*), con sede en Ottawa, Canadá. De este modo, el objetivo de Kordis es doble: por una parte, se propone continuar la tradición pictórica del ícono y, por otra parte, plantea «activar» el sistema pictórico bizantino, en vistas de crear una obra contemporánea capaz de abordar la problemática estética de nuestro tiempo.



51. G. Kordis, *Juan el Gramático* (2010)



52. G. Kordis, *San Marcos* (2013)

En virtud de su formación como pintor y teólogo y en el contexto de su labor docente práctica y teórica, Kordis ha abordado de manera sistemática la definición de la tradición del ícono como una lengua plástica contemporánea, participando en la organización de congresos internacionales sobre el tema y en la fundación del colectivo *Ikona*, grupo de iconógrafos contemporáneos vinculados a universidades de

²⁰³ Sobre la obra de Kordis como iconógrafo han escrito importantes teólogos e historiadores del arte griegos contemporáneos (vid. Zias: 1995, 7-11, Triandaphylópoulos: 1995, 13-16 y Skliris: 1987², 61-64)

Grecia, Rusia y otros países de los Balcanes²⁰⁴. De este modo, el punto de partida de su investigación viene dado por la siguiente pregunta: si se puede y en qué medida renovar la tradición pictórica del ícono en el contexto de la civilización contemporánea. En este sentido, pues, Kordis reconocerá claramente e intentará superar la piedra de tope de nuestro «giro hermenéutico», a saber, la consideración del ícono como un mero «estilo» dogmáticamente definido. Así, para Kordis la particularidad del ícono respecto a cualquier otro género de pintura no puede ser determinada por sus rasgos estilísticos —los cuales, por lo demás, varían a lo largo de la historia y nunca constituyeron un asunto de discusión teológica— sino por ciertos principios plásticos que hacen de él una determinada manera de expresarse, es decir, una lengua:

«El arte del ícono, por lo menos como se desarrolló en Bizancio, presenta las características de un sistema pictórico, con su propia filosofía plástica (o teología) y sus propios valores plásticos, los cuales son estables y perduran en el tiempo, independientemente de la variedad de propuestas estilísticas que realizaran los maestros bizantinos. [...] Dado que existe un sistema, entonces existe la posibilidad de investigar sus principios y registrarlos. Y esto es posible porque dichos principios obedecen a una razón (*λόγος*) interna. Este registro es el primer estadio del aprendizaje del arte de la iconografía.» (Kordis: 2000, 13-14)²⁰⁵

Ahora bien, Kordis establece que en el contexto de la tradición ortodoxa la práctica de pintar íconos jamás se rigió por un canon u otro tipo de principios *a priori* —como en el caso de la pintura de academia— sino que, contrariamente, dio lugar a

²⁰⁴ Vid. Apéndice I, p. 251 y 260. Entre otras actividades del grupo *Ikona* se cuenta la organización de cinco simposios-workshop (Bucarest 2012, Helsinki 2011, San Petesburgo 2010, Lasi 2010 y Tesalónica 2009).

²⁰⁵ Respecto a la distinción entre “estilo” y “lengua”, sobre la que volveremos más adelante, Kordis subraya: “La lengua es un sistema. En nuestro caso, en primer lugar, un sistema de elementos plásticos, de soluciones que se sustentan mutuamente satisfaciendo la necesidad de expresarse, de decir algo. El cómo se utiliza la lengua es el estilo. [...] El estilo es un elemento relativamente personal, y, en mi opinión, difícilmente discutible. Pero de la lengua en cuanto tal sí que podemos hablar y, en tanto que sistema, podemos deducir sus principios. Y considero especialmente importante que nos demos cuenta de que aquello que denominamos «pintura bizantina» es una lengua plástica, es decir, una manera de producir una forma, en vistas de que dicha forma se relacione con el espectador en el espacio, de que «funcione» (*λειτουργήσει*) para él.” (Apéndice I, 257-258).

un «modo» (*τρόπος*) de pintar con infinitas posibilidades de realización²⁰⁶. Por esta razón, la investigación de aquellos principios plásticos que caracterizan el ícono no se reduce al aprendizaje de recetas estilísticas sino que tiene lugar en la búsqueda de nuevas formas de expresión en el seno de la tradición, es decir, en el ámbito de una *eikonourgía* (*εικονουργία*)²⁰⁷. Así, Kordis distingue dos aspectos en la tradición del ícono: por una parte, el concepto de imagen en su dimensión teológico-filosófica (*εικόνα*) y, por otra, la imagen en tanto que objeto de culto —obra de arte— creado por el hombre en el contexto de la tradición (*εικόνισμα*)²⁰⁸.

La realización de un ícono —ayer y hoy—, si bien encuentra la plenitud de su sentido en aquella dimensión teológico-filosófica —en la vida eclesial, en último término—, en cuanto objeto sensible producido aquí y ahora se juega en el conocimiento de sus principios plásticos y en la aplicación creativa de los mismos, de manera que la producción de íconos no se limite a una simple imitación sino que surja propiamente de una *eikonourgía*; es más, ésta es la única manera de que el ícono siga teniendo un sentido como práctica y, de este modo, perviva como tradición. Por tanto, para hacer un ícono «correctamente» no habrá que seguir una receta estilística plagada de rebuscados simbolismos sino comprender cómo funciona la composición, la línea y el color en sus múltiples realizaciones históricas (Kordis: 2000, 15). Esto último, no obstante y como veremos a lo largo de este capítulo, de ningún modo desconoce la matriz teológica de la lengua iconográfica sino que, muy por el contrario, le otorga un horizonte histórico a través de su empleo poético o creativo:

«Podríamos decir que con esta presentación el aprendiz aprende una lengua, su gramática y su sintaxis; aprende cómo emplear el vocabulario (es decir, los tipos iconográficos) y así “escribe” un ícono. Ahora bien, como en el caso de la literatura y la poesía, el conocimiento de las reglas gramaticales no hacen de nadie un poeta, del

²⁰⁶ En este sentido, y como subraya el mismo Kordis, los “principios” que rigen este modo de pintar no existen al modo de *a priori* sino que adoptan múltiples concreciones históricas.

²⁰⁷ Respecto al término *eikonourgía* vid. nota 68. Kordis, en el contexto de su planteamiento, lo emplea en el sentido que consignamos recién, es decir, como la actividad de producir un ícono artística o creativamente, superando la simple imitación de prototipos del pasado (vid. Kordis: 1998¹).

²⁰⁸ Vid. Kordis: 1998¹, 33. La terminación *-ισμα / -ισματος* de «*εικόνισμα*» declara el resultado de una acción, en este caso, del verbo *εικονίζω*, que significa “representar”. Por tanto, a diferencia de la palabra *εικόνα* —que además de al ícono como tal alude a una realidad ontológica—, la palabra *εικόνισμα* se limita a mentar el objeto de madera que llamamos “ícono”, el cual ha sido realizado por un artesano y de un material concreto en el contexto de una *εικονουργία*. (Vid. Babiniotis: 2002, 556 y Lampe: 1961, 409).

mismo modo el conocimiento de los principios pictóricos no hacen del aprendiz un iconógrafo.» (Kordis: 2000, 16)

En el contexto, pues, de este segundo estadio de nuestro «giro hermenéutico» —la *eikonourgía* como origen de un sistema pictórico—, además de establecerse la particularidad plástica del ícono, se pondrá de manifiesto la relevancia de la tradición del ícono para nuestra época y la posibilidad de vincular su sentido teológico a la problemática estética contemporánea²⁰⁹. Así pues, Kordis reconocerá que en Bizancio, dándose continuidad al acervo cultural de la Grecia Antigua, floreció —principalmente después de la querrela iconoclasta— una vanguardista civilización de la imagen de acuerdo con la cual el espectador y lo representado no constituyen realidades separadas sino que comparten las mismas dimensiones espacio-temporales. De este modo, a partir de su lectura de la tradición pictórica y filosófica del Oriente cristiano, Kordis establecerá que el objetivo del ícono no es simplemente «simbolizar una realidad espiritual» —como plantea la denominada «teología del ícono»— sino que sobre todo tiene un cometido «litúrgico-funcional» (*λειτουργικός*), es decir, no busca transmitir un contenido preestablecido dogmáticamente sino que en primer lugar apunta a establecer, en el contexto de la práctica cultural, una relación entre el espectador y la persona representada²¹⁰. En este sentido, dicha función no es puesta en obra por un estilo en concreto sino por una razón, un modo de pensar y proceder (*λόγος*) que se puede concretar de infinitas maneras, razón eminentemente estética (*αισθητικός*), en tanto que no pretende informar sino operar la realidad «eclesial» en la existencia del creyente.

²⁰⁹ Vid Apéndice I, pp. 259-260.

²¹⁰ Cf.: “Mi interpretación es la siguiente: la conformación final de esta pintura, de sus soluciones pictóricas, en realidad obedece a la función «estética» de la imagen, es decir, al funcionamiento mismo de la imagen. En vistas de que la imagen «funcione» [*λειτουργώ*] en el espacio del templo vinculándose al espectador, se llevan a cabo las operaciones pictóricas en cuestión. Este es otro tipo de teología... es una «eclesiología», el cómo funciona una imagen en el contexto de un cuerpo eclesial; no se trata de una teología de carácter «expresionista», como la que describimos antes, sino «litúrgica»”. (Apéndice I, 257).



53. G. Kordis, Iglesia de la Trinidad, Indianápolis, Estados Unidos (2013).

Ahora bien, antes de proceder a analizar la «razón estética» del ícono, será necesario profundizar en las cuestiones planteadas por la denominada «teología del ícono», cuestiones que presentamos someramente en el capítulo anterior y que en este estadio de nuestra investigación cobrarán protagonismo. En efecto, como vimos en el capítulo anterior, si bien la dogmatización del estilo y el establecimiento de un «canon iconográfico» para el ícono encuentran su origen en un largo proceso de tipificación de la tradición y su consiguiente desvinculación del ámbito de la experiencia, hoy en día mucha gente —legos y especialistas, teólogos e historiadores del arte— no sospecha que el sometimiento de la lengua plástica del ícono a un canon prescriptivo es un fenómeno relativamente reciente²¹¹. En este sentido, el problema de la tradición que expusimos a lo largo del capítulo anterior, a estas alturas subyace a la comprensión dogmática del arte del ícono, generándose un círculo vicioso. De este modo, en la actualidad el ícono se presenta como un arte canónico que expresa el «contenido» de la fe cristiana: cualquier cambio del canon significaría un cambio de la doctrina y viceversa.

²¹¹ Según Kordis: “Esto es importante que lo aclaremos desde un principio. Se trata de nuevas interpretaciones provenientes principalmente de la obra de intelectuales rusos de finales del siglo XIX y principios del XX, las cuales poco a poco se difundieron, prevalecieron y hoy, podríamos decir, son las interpretaciones dominantes.” (Apéndice I, 256).

2.2 La interpretación «simbolista» del ícono como fundamento del «canon iconográfico»

A lo largo del siglo XX muchos autores han intentado explicar las particularidades plásticas del ícono a partir de una interpretación «simbolista», es decir, la tesis de que el ícono a través de sus rarezas plásticas persigue simbolizar una realidad «espiritual», realidad «metafísica» o «trascendente» que se diferencia taxativamente del mundo natural²¹². Como destaca por ejemplo J. Ferrater Mora en su clásico diccionario de filosofía, el significado moderno del concepto de «símbolo» se conforma en el contexto del Romanticismo (Ferrater Mora: 1965 [II], 673), corriente de pensamiento que, según Kordis, estaría en la base de esta interpretación «simbolista» del ícono (vid. Kordis: 2009, 82-83, nota 3). Dicha interpretación predomina en la actualidad y, paradójicamente, es compartida tanto por teólogos como por historiadores del arte, a pesar de que cada una de estas ciencias invaliden los presupuestos metodológicos de la otra²¹³. En el caso que nos ocupa, la apreciación en cuestión se encuentra directamente vinculada a la obra del teólogo y pintor de íconos ruso Leonidas Uspensky (1902-1987), en cuya obra se propone establecer los presupuestos históricos y teológicos para la correcta interpretación de la tradición del ícono. Como vimos anteriormente, Photis Kóntoglou fundamentará su «iconología» en los postulados de dicho autor, en virtud de los cuales se establecerá el divorcio definitivo entre «arte profano» y «arte sagrado» o *agiographía*, una de cuyas

²¹² Para una panorámica del asunto en cuestión vid. Kordis: 2009, 82-87. Ch. Giannarás también se referirá a ello (vid. Apéndice II, p. 274).

²¹³ Vid. Introducción, pp. 27-36. La interpretación en cuestión, además de en la obra de ciertos teólogos rusos de la diáspora como L. Uspensky (*La teología del ícono*, 1960) o P. Evdokimov (*El arte del ícono: teología de la belleza*, 1972), se puede encontrar en la obra de teólogos occidentales de la segunda mitad del siglo XX tales como E. Sandler (*El ícono, imagen de lo invisible*, 1983) y M. Quenot (*El ícono, ventana al Absoluto*, 1987), (vid. Kordis: 2009, 83-85, nota 4 y 86 nota 9). Por su parte, en el ámbito de la historia del arte, A. Grabar —uno de los padres de la Bizantinística— en su obra *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age* (1968) también atribuye un rol “simbólico” a las operaciones pictóricas del ícono bizantino, el cual constituye un “espejo” del mundo espiritual del Nous o la divinidad (Grabar: 1968, 16); en el ámbito griego, los historiadores del arte P. Michelis (*Aproximación estética al arte bizantino*, 1946) y K. Kalokyris (*La pintura de la Ortodoxia*, 1972) también se hacen eco de la interpretación en cuestión (vid. Kordis: 2009, 85, nota 5). Así pues, como hemos destacado, el denominador común de esta interpretación “simbolista” viene dado por la comprensión del ícono como representación de un mundo espiritual, taxativamente diferenciado del mundo natural y, por ende, desvinculado de cualquier pretensión “estética”.

consecuencias será la dogmatización del estilo y el consiguiente imperativo de la imitación de prototipos del pasado.

En el apartado 1.3 del capítulo anterior hemos presentado la vinculación de esta cuestión con el problema de la tradición, en particular en el contexto de Grecia moderna; a continuación procederemos a analizar la sedimentación de esta problemática en el establecimiento de un «canon iconográfico», uno de cuyos principales promotores es Uspensky y en cuya base se encuentra la interpretación simbolista del ícono. Como hemos establecido, pues, la distinción taxativa entre ícono y obra de arte no se reconoce en la obra de Kóntoglou sino hasta que entra en contacto con la obra del autor ruso. Según Uspensky, la separación entre arte «sagrado» y «profano» aparecería ya en el Antiguo Testamento (Uspensky: 2013, 42) y vendría determinada por la naturaleza del «contenido» de cada una de estas artes; así, a diferencia del arte profano que se jacta en la corrupción de la carne, el arte sagrado sería portador de un contenido «espiritual» (Uspensky: 2013, 173). De este modo, tal como describe la palabra griega *agiographía* (*αγιογραφία*), el ícono de un santo no muestra solamente su apariencia terrenal, sino que hace comparecer también su santidad (*αγιοσύνη*), para cuyo objetivo desarrolla medios artísticos concretos:

«Los Padres del VII Concilio distinguen muy bien entre ícono y retrato. Éste representa a un ser humano ordinario; aquél, a un hombre unido a Dios. Así pues, el ícono se diferencia del retrato por su propio contenido, que crea formas de expresión específicas y exclusivas que lo distinguen de cualquier otra imagen» (Uspensky: 2013, 171-172)

Y concluye más adelante:

«Por esto decimos que el ícono no transmite el rostro cotidiano y banal del hombre, sino su rostro glorioso y eterno. [...] Por eso su carne se representa de manera esencialmente diferente a la carne ordinaria corruptible. El ícono es una transmisión sobria —desprovista de cualquier exaltación— de cierta realidad espiritual.» (Uspensky: 2013, 175)

Como señalamos anteriormente y analizaremos en detalle en el capítulo III de nuestra investigación, la diferenciación taxativa y cualitativa entre un mundo

espiritual y un mundo material que se entrevé en los planteamientos de Uspensky se muestra problemática en el contexto de la teología ortodoxa. En efecto, como queda claramente establecido en el VII Concilio Ecuménico, el ícono representa sólo formas «visibles» (*ὄραθὲν*), dado que la representación de cualquier atributo de divinidad o santidad —una de las principales acusaciones de los iconoclastas— convertiría el ícono en un ídolo²¹⁴.

Ahora bien, en este punto nos interesa destacar la relación que establece el autor ruso entre aquel «contenido» espiritual y una «forma» concreta de expresarlo: el estilo bizantino. En efecto, el objetivo principal de Uspensky es justamente establecer la particularidad plástica del ícono respecto a cualquier otro tipo de imagen, particularidad que, según el autor ruso, no se determina con un criterio «estético» sino «teológico». De este modo, el ícono no es una lengua plástica sino «una teología que se expresa con formas y colores», cuyo objetivo principal es de carácter dogmático y didáctico que no estético, es decir, no se constituye en un lenguaje que se dirige a los sentidos sino en una expresión simbólica de la «verdad» del dogma, verdad que instruye ética y espiritualmente al creyente (Uspensky: 1991, 57-58). Así pues, la única manera de representar la realidad espiritual a la que se refiere el ícono será a través de «formas simbólicas» definidas a lo largo de los siglos por la tradición de la Iglesia (Uspensky: 2013, 182).

En el contexto de esta interpretación «simbolista», ciertos elementos pictóricos se identificarán con un determinado contenido dogmático, dando lugar a lo que hemos denominado una dogmatización del estilo. Así, según Uspensky, la luz es el elemento medular del lenguaje simbólico del ícono, dado que simboliza la gloria divina (Uspensky: 2013, 512); sin embargo, esta luz no se puede representar de cualquier modo: sólo el oro es un material idóneo, el cual «aúna una luminosidad resplandeciente con la opacidad, expresa de manera adecuada, simbólica, la luz divina [...]» (Uspensky: 2013, 513). Entre otros detalles estilísticos que según Uspensky asumen un rol dogmático y constituyen símbolos de la realidad espiritual de la Iglesia, cabe destacar los siguientes: la forma estilizada de los ojos, la nariz y las orejas que se aprecia en los rostros de los santos simbolizan el desafecto del santo por el mundo y

²¹⁴ Vid. Actas del VII Concilio Ecuménico, PG 13, 340 E. Para Kordis, por su parte, la imagen artística de Cristo y de los santos no existe por sí misma ni en referencia a ningún contenido abstracto tal como la «santidad», sino que existe por y para el espectador (Kordis: 2002, 313 y 333). Volveremos sobre esto más adelante.

su apertura a Dios (Uspensky: 2013, 186-188); las formas arquitectónicas, que desafían las leyes del espacio euclidiano, simbolizan la superación del pensamiento lógico (Uspensky: 2013, 196-197); incluso la manera de representar la ropa se constituye en la expresión externa de la experiencia ascética de los santos a través de severas formas geométricas (Uspensky: 2013, 193-194)²¹⁵.

Como destaca Uspensky, estas «deformaciones» que se aprecian en el ícono no sólo son «naturales» sino «indispensables» para expresar su contenido espiritual (Uspensky: 2013, 509), de modo que, el «estilo» del ícono, que se conforma a lo largo de siglos y conoce periodos de mayor o menor «pureza» (Uspensky: 2013, 485), da lugar a un «canon» que debe preservar la práctica iconográfica de cualquier desviación de su contenido dogmático:

«Desde esta perspectiva, el carácter del lenguaje artístico de la Iglesia, como expresión de la fe cristiana, queda determinado por una norma creada por la sabiduría católica de la Iglesia: el canon iconográfico, en el sentido propio del término [...] En el canon es donde la tradición iconográfica realiza su función como lenguaje artístico de la Iglesia» (Uspensky: 2013, 519- 520)

Por tanto, si el oro como símbolo de la luz divina se ausenta del fondo de un ícono, éste pierde alcance significativo (Uspensky: 2013, 512), a pesar de que en los íconos murales —soporte en el que propiamente se desarrolla el arte del ícono a lo largo de los siglos— se empleen principalmente colores como fondo. Por su parte, los materiales con los que se realizan los íconos también serán restringidos, prohibiéndose el empleo de acrílico, aun cuando la mayoría de las Iglesias que se pintan por iconógrafos de profesión hoy en día en Grecia y otros países de tradición ortodoxa se pintan con este material:

«Todo se toma en su estado natural, purificado, llevado —por el trabajo del hombre— a participar en el culto. Cuando la materia que el hombre aporta a modo de ofrenda a Dios pierde su vínculo orgánico con el conjunto de la materia creada por Dios, por el desarrollo moderno de los medios técnicos, ésta ya no puede servir a la santificación del mundo; al contrario, se convierte en un obstáculo. Así, por ejemplo, el empleo de

²¹⁵ La interpretación “simbolista” llegará al paroxismo en la obra de P. Evdokimov, *El arte del ícono. Teología de la belleza*, donde dedica un capítulo entero a este tipo de análisis (vid. Evdokimov: 1990, 245-355).

materiales artificiales como el plástico, sin vida ni carácter propios, es una perversión.» (Uspensky: 2013, 516, nota 80)

Ahora bien, esta interpretación «simbolista» presenta problemas tanto a nivel histórico como a nivel teológico-dogmático. Así, por una parte, la presunta unidad estilística del «estilo» bizantino ha sido desmentida por los hallazgos arqueológicos, los cuales demuestran variedad allí donde la «teología del ícono» reduce la casuística a una sola solución (recordemos el caso del oro recién mencionado); por otro lado, la vinculación de ciertas operaciones pictóricas a determinado contenido dogmático —es decir, la identificación de la verdad revelada con sus medios de transmisión— constituye, en el contexto de la teología ortodoxa, una absolutización de lo relativo y una relativización de lo absoluto²¹⁶. En palabras de Kordis: «La representación de Jesucristo, que confirma la realidad de su humanidad, no puede depender del arte y los medios culturales del hombre. Esto relativizaría su Encarnación y, por tanto, su obra redentora del mundo» (Kordis: 1998¹, 35). Así, como destaca el pintor y teólogo griego, en esta interpretación simbolista del ícono se otorga al *eikónisma* (*εικόνισμα*) —obra del hombre— aquello que pertenece a la *eikóna* (*εικόνα*) —verdad de la fe—, lo cual conlleva que la representabilidad de la Palabra encarnada —que en su misma Encarnación ya se hace representable— depende de las posibilidades del arte y el estilo (Kordis: 1998¹, 33-34).

En efecto, como pone de relieve Kordis, en las fuentes históricas de la teología ortodoxa (Sagradas Escrituras, Concilios Ecuménicos y literatura patristica) no existe ninguna indicación respecto al estilo de los íconos (vid. Kordis: 2006¹, 41-48 y 2009, 82-87). Por esta razón, subraya el autor griego, al vincular un determinado estilo —sea «ruso», «macedonio», «cretense» o «bizantino» en general— a un contenido doctrinal preestablecido —sea «santidad», «divinidad», «verdad», etc.— se introduce una nueva concepción del concepto teológico de imagen (*εικόνα*) y se produce una deformación de la realidad histórica del ícono en tanto que producción humana (*εικόνισμα*) (Kordis: 1998¹, 34). Esta constatación se encuentra en la base de la crítica que desarrolla Kordis a la interpretación «simbolista» del ícono y el correspondiente canon iconográfico que se deriva de ella. Según Kordis, pues, este es

²¹⁶ Vid. Capítulo I, pp. 108-111.

el mayor obstáculo que enfrenta la tradición del ícono en nuestros días para su natural desarrollo:

«Cuando se comienza a ver detrás de cada línea, forma, color o cualquier otra relación pictórica un contenido dogmático, sobrenatural o metafísico, y se identifican aquellas soluciones pictóricas con este contenido, se termina absolutizando esta pintura, se identifica con el dogma y, en tanto que dogma, no puede cambiar. Lamentablemente yo creo que esto vivimos hoy en día.» (Apéndice I, 255)

Ahora bien, como puntualiza Kordis, los planteamientos de esta interpretación no son completamente erróneos, dado que sin lugar a dudas el ícono, como vehículo de la experiencia histórica de la Iglesia, es más que un «arte por el arte» y se constituye en portador de la verdad revelada. No obstante, no existe ninguna razón para dissociar el ícono de su problemática propiamente estética e intentar explicar el proceso pictórico a partir de un contenido dogmático (Apéndice I, 256-257)²¹⁷. En este sentido, si bien las explicaciones «teológicas» de Uspensky pueden ser sumamente sugerentes, se desvirtúan desde el momento en que, identificando una operación pictórica con un contenido doctrinal, adquieren carácter prescriptivo y separan el ícono de la problemática estética contemporánea. Según Kordis, este enfrentamiento entre la cuestión estética y la cuestión teológica se produce por la ausencia de un marco metodológico adecuado que permita justificar el regreso a la tradición en el contexto de la Modernidad, enfrentamiento que, si bien se manifiesta a partir de la caída misma del Imperio Bizantino y el comienzo de la Edad Moderna, recién a principios del siglo XX se presentará como síntoma del conflicto actual entre tradición y Modernidad, primero en el contexto del arte ruso moderno y a continuación en Grecia a través de la obra de Kóntoglou:

«Kóntoglou, en su intento de restituir esta pintura en la escena artística —más que intento una auténtica y honrada lucha—, cometió más o menos el mismo error que cometieron los intelectuales rusos de finales del siglo XIX en Rusia y posteriormente otros rusos de la diáspora en Europa occidental: como esta tradición había sido marginada, había que justificarla de alguna manera y esta justificación no podía llevarse a cabo a otro nivel que no fuera teológico, porque estéticamente no se podía

²¹⁷ Vid. tb. Apéndice II, pp. 273-275.

convencer a nadie de que un ícono bizantino fuera “bello”. Exactamente por esta razón recurrieron a tales argumentos “teológicos” en su intento de demostrar que el ícono bizantino es importante, planteándolo como una imagen “dogmáticamente” correcta.» (Apéndice I, 255)

Kordis detectará en esta interpretación simbolista el principal escollo metodológico para plantear una reflexión sobre los medios propiamente plásticos de la tradición del ícono y, así, establecer las bases para una pintura eclesial contemporánea. De este modo, parte de su obra como teólogo la destinará a elaborar una crítica a dicha interpretación, poniendo de manifiesto la diferenciación metodológica entre la cuestión estética y la cuestión teológica²¹⁸. Sin embargo, Kordis no es el único que pone de relieve los problemas que presentamos aquí. En este sentido, además de la misma obra de iconógrafos contemporáneos como M. Vasilakis —que testimonia las limitaciones del denominado «canon iconográfico» como clave hermenéutica²¹⁹— la investigación actual ha demostrado que la elaboración de dicho canon es un fenómeno «moderno» que no guarda relación con los fundamentos teológicos del ícono sino que se enmarca en la problemática de la tradición que hemos descrito en el capítulo anterior²²⁰. Por su parte, y como veremos en el próximo capítulo, la discusión en cuestión está íntimamente relacionada con el debate de los presupuestos metodológicos de la teología ortodoxa actual.

Ahora bien, en un segundo estadio de su investigación —la cual se aproxima a los campos de la estética y la historia del arte— Kordis descubrirá que al sentido «teológico» del ícono subyace un sentido eminentemente «estético», en tanto que objeto de culto que funciona como tal en virtud de la experiencia sensible del creyente. En este sentido, la perspectiva de Kordis destacará por su fundamentación propiamente «estética», planteando una posibilidad para la consideración del ícono como obra de arte. Así pues, como veremos a continuación, después de refutar la vinculación del estilo del ícono a un determinado contenido dogmático, el estudio sistemático de la tradición del ícono conducirá a Kordis al establecimiento de ciertos

²¹⁸ Respecto al planteamiento metodológico de dicha crítica vid. Kordis: 1998¹, 33-44 y Kordis: 2007, 9-14. En relación a la crítica de los fundamentos teológico-filosóficos de esta interpretación vid. Kordis: 2005, 13-51, Kordis: 2006¹, 25-32, y Kordis: 2009, 98-119.

²¹⁹ Vid. Aguirre: 2012 pp. 6-10 y 68-86.

²²⁰ Así Vasilaki: 1995 y Divriotis: 1987.

critérios —que no normas— para la comprensión del ícono como un sistema pictórico —que no un estilo canónico.

2.3 La «razón estética» (*αἰσθητικὸς λόγος*) del ícono

2.3.1 La diferencia entre «forma» (*μορφή*) y «estilo» (*τεχνοτροπία*)

Para realizar su contrapropuesta a la interpretación «simbolista» del ícono, Kordis, en primer lugar, acuñará una definición para el concepto de «ícono» basándose en la literatura patristica que se desarrolla durante la querella iconoclasta (730-842 d.C.) (vid. Kordis: 2002, 136). A partir de esta investigación —que constituye el tema de su disertación doctoral— Kordis dilucidará dos premisas determinantes para el desarrollo de su «iconología»: por una parte, que el cometido de la representación pictórica del ícono es la presentación de la «forma» —la apariencia física— de personas históricas y no la descripción de un «contenido» teológico abstracto y, por otra parte, que la Iglesia, a través de sus órganos dogmáticos, jamás ha intentado establecer una norma respecto al estilo o modo pictórico con el que se lleva a cabo dicha representación. Esto último, como hemos destacado en el apartado anterior, ha sido corroborado por otros investigadores y por el mismo desarrollo histórico de la tradición del ícono, el cual presenta multitud de «estilos»²²¹. De este modo, respecto a este punto, Kordis concluirá que: «La teología del ícono, que fue expresada por los teólogos iconófilos durante la querella iconoclasta, no definió concretamente la *eikonourgía*, y, como ya hemos puesto de relieve, no acuñó ninguna definición del modo pictórico de los íconos.» (Kordis: 2002, 136)²²².

Ahora bien, esta constatación, como el mismo Kordis subraya, no significa que el estilo o modo de realización de los íconos sea irrelevante sino sencillamente que se trata de algo relativo. En este sentido, aquello que en primer término define un ícono de Cristo, por ejemplo, es el reconocimiento de su «forma» histórica: «El estilo no es un hecho natural como la forma. La naturaleza del estilo es el arte. No es un elemento absoluto y

²²¹ Como destaca Kordis, si bien a partir del siglo IX y después de la querella iconoclasta se puede apreciar un establecimiento de los tipos y los ciclos iconográficos, la variedad de estilos seguirá siendo una realidad que dará lugar a diversas “escuelas” (Kordis: 2002, 138).

²²² Vid. tb. Kordis: 2009, 82-87.

constituye el espacio en el que tienen lugar transformaciones y diferenciaciones. Es el elemento respecto al cual los íconos se diferencian entre sí.» (Kordis: 2002, 144).

De entre los variados pasajes de la patología griega que cita para fundamentar su posición, Kordis acuñará como definición de «ícono» la siguiente frase de Teodoro Estudita (759-826), teólogo de la segunda fase de la querrela iconoclasta: «es y se llama ícono de Cristo *únicamente* a la forma corporal, es decir, la forma que representa los rasgos particulares y las características que definen su determinado aspecto»²²³. Según Kordis, pues, esta definición no deja lugar a dudas respecto al carácter puramente «formal» del estilo del ícono, definición que se vería plenamente reflejada en las actas del VII Concilio Ecuménico (Nicea, 787), donde podemos leer: «La santa Iglesia de Dios reproduce para los hombres aquella forma visible, tal como la recibió de parte de los santos apóstoles y padres»²²⁴. Así pues, en el contexto de la interpretación de Kordis, el significado de los íconos no constituye objeto de la representación plástica, razón por la cual es un error vincular una determinada operación pictórica a un determinado contenido doctrinal; antes bien, el arte del ícono «no persigue la representación plástica de teología abstracta, sino que presenta formas de personas y acontecimientos históricos, acontecimientos que sucedieron y cambiaron la historia de la humanidad.» (Kordis: 2002, 128)²²⁵.

A primera vista, podría parecer que Kordis se acerca peligrosamente a una posición puramente «formalista» respecto al arte del ícono, pecando, quizá, de un exceso de «Modernidad». Por otro lado, cabe preguntarse: ¿si aquello que define el

²²³ «ἡ δὲ τοῦ ἐνσωμάτου εἶδους, ἦτοι μορφῆς φέρουσα τὰ ιδιώματα, καὶ ὅσα ἄλλα τῶν ἔξω γνώριμα, μόνη τεχνητῆ εἰκὼν Χριστοῦ καὶ ἔστι καὶ λέγεται» (T. Estudita, *Antirrheticus* PG 99, 496B, el subrayado de la traducción es nuestro). Vid. tb. Kordis: 1998¹, 36 y Kordis: 2009, 52-55. Además de la obra del Estudita y las actas del VII Concilio Ecuménico que definen la doctrina cristiana respecto al ícono, para justificar su interpretación Kordis analizará la obra de diversos autores que participan en la defensa de las imágenes, tales como Juan Damasceno (675-749), y los patriarcas de Constantinopla Germán (635-732), Nicéforo (758-829), y Focio (820-893) (vid. Kordis: 2002 y 1998¹, 11-32).

²²⁴ «Ἡ γοῦν ἀγία τοῦ Θεοῦ Ἐκκλησία, ὡς παρέλαβε παρὰ τῶν ἀγίων ἀποστόλων καὶ πατέρων, αὐτὸ τὸ εἶδος τὸ ὄραθὲν τοῖς ἀνθρώποις ἀναζωγραφεῖ.» (Actas del VII Concilio Ecuménico, PG 13, 340 E, vid. Kordis: 2002, 138). Digno de atención es el hecho de que el adjetivo “visible” (ὄραθὲν), en virtud del artículo que lo acompaña, no cumple una mera función calificativa sino predicativa.

²²⁵ Vid. tb.: “Los íconos registran historia, personas y acontecimientos que, aun cuando poseen una dimensión teológica, no constituyen pensamiento teológico abstracto” (Kordis: 2002, 135). También el filósofo griego G. Zographidis destaca que, en el contexto de la literatura iconófila, “Es evidente el relativo desprecio del simbolismo y la prominencia de la imagen figurativa (incluso antropomórfica) con la cual se destaca el carácter histórico del prototipo y el sentido de su representación.” (Zographidis: 1997, 263).

ícono es la reproducción fidedigna de ciertos rasgos físicos que caracterizan a una persona histórica, la pintura naturalista —o incluso la fotografía— no se encontrarían más próximas a cumplir dicho cometido? Para responder a estas cuestiones deberemos establecer el significado de la palabra «forma» (*μορφή*) en el contexto de la interpretación de Kordis y esclarecer su vinculación al término «ícono» (*εἰκόν*)²²⁶.

En un sentido general, la palabra «ícono» en Bizancio conserva la impronta de la Antigüedad y significa, en primer término, lisa y llanamente « semejanza »; incluso en su calidad de *terminus technicus* en el contexto de la querrela iconoclasta no se alejará de este significado primordial²²⁷. Con esto no negamos que la palabra *εἰκόν* desde muy temprano se convertirá en un concepto teológico fundamental para el cristianismo, sino que queremos destacar que en el contexto de la querrela iconoclasta esta palabra se emplea en su sentido más general, dado que los conceptos propiamente teológicos que están en juego son los relativos a la veneración (*προσκύνησις*) o adoración (*λατρεία*) del ícono (vid. Georgiadis: 2011, 74-116).

En su clásico diccionario de patrística griega, Lampe consigna el siguiente texto como definición de «ícono»: « semejanza (*ὁμοίωμα*) y modelo (*παράδειγμα*) y grabado (*ἐκτύπωμα*) en el cual se muestra lo representado » (Lampe: 1961, 413)²²⁸. El texto en cuestión pertenece a Juan Damasceno (675-749), teólogo del primer periodo de la querrela iconoclasta y gran sistematizador del pensamiento cristiano oriental. Es importante destacar que cada uno de los tres sustantivos con los que Damasceno caracteriza el ícono son sustantivos que denotan el resultado de una acción, su concreción en un objeto. En este sentido, parece no haber duda de que la palabra «ícono» (*εἰκόν*), en el contexto de la querrela iconoclasta y en cuanto término, se refiere a una realidad eminentemente material. Por su parte, la palabra «forma» (*μορφή* o *εἶδος*), según Kordis, en el contexto de Bizancio adquiriría este mismo sentido de lo concreto y se referiría a la apariencia exterior del objeto representado (Kordis: 2002, 31-32)²²⁹. Ahora bien, a diferencia de la palabra «ícono» que, en el

²²⁶ Nótese que en este apartado empleamos la forma bizantina *εἰκόν* en lugar de la forma moderna *εἰκόνα*, cuyo sentido difiere sobre todo en la medida en que la forma moderna ha adoptado las nuevas connotaciones que adquiere la palabra «imagen» en nuestros días.

²²⁷ Vid. Lampe: 1961, 413 y Liddell-Scott: 1996, 485.

²²⁸ Vid. tb. Schönborn: 1999, 171.

²²⁹ En efecto, antes de que con Platón y Aristóteles se le otorgue una connotación metafísica, la palabra “forma” (*μορφή*) significa justamente “conjunto de características externas” (vid. Liddell-Scott: 1996, 1147), sentido que es heredado por Bizancio (vid. Lampe: 1961, 884) y pervive hasta nuestros días como sentido general de dicha palabra en griego (vid. Babinotis: 2002, 1122).

sentido que hemos destacado, denota una realidad creada por la mano del hombre, la palabra «forma» puede referirse tanto a la realidad artificial del ícono como a la realidad natural del prototipo, ambas definibles en tanto que aspecto: ¿a cuál de las dos se refiere Kordis?

En nuestra opinión, la «forma» a la que se refiere Kordis no es otra que el «tipo iconográfico», aquella forma histórica que ha sido recibida «de parte de los santos apóstoles y padres», según reza la formulación canónica antes citada, y cuya existencia se da únicamente en el seno de la tradición. En el contexto de la teología ortodoxa, en efecto, se considera la aparición del ícono de Cristo como un fenómeno paralelo a la composición de los Evangelios y cumple la función de acreditar la real (*ἀληθινή*) y no imaginaria (*καὶ οὐ κατὰ φαντασίαν*) Encarnación de la Palabra²³⁰. En este sentido, como pone de relieve el sociólogo y filósofo alemán G. Simmel en su conocido estudio sobre arte cristiano, la forma «artificial» y la forma «natural» en alguna medida se funden en el contexto de la tradición —se identifican, como en el caso de una palabra y la cosa que designa— y adquieren, en tanto que «tipo», la función de verdad histórica (Simmel: 2001, 259). Esta opinión parece reflejar la postura de Kordis, dado que para el pintor griego el «tipo iconográfico» se correspondería con la forma natural de lo representado, única y preexistente a la creación artística (Kordis: 2002, 143)²³¹.

Esta suerte de identificación entre la realidad «natural» de los rasgos físicos de una persona y la realidad «cultural» de un tipo iconográfico —entre significado y significante— no puede dejar de escandalizar a una mente moderna, para la cual la distancia entre el original y la copia es ontológicamente infranqueable²³². No obstante, detrás de ella, se encuentra una premisa fundamental para el pensamiento cristiano

²³⁰ Vid. Actas del VII Concilio Ecuménico (PG 13, 377 BC) y Kordis: 2002, 131-133. Digno de atención es, desde muy temprano y hasta nuestros días, el empleo del verbo “escribir” (*γράφω*) para designar la realización de un ícono, es decir, un ícono no se “pinta” sino que se “escribe”. Por otro lado, en lugar de “decorar” u “ornamentar”, para designar la labor de pintar un templo se emplea el verbo «*ἱστορώ*» —literalmente “historiar”. Así pues, se hace evidente el carácter de registro histórico, tan fidedigno como cualquier otro “texto”, que adquiere el ícono en el contexto de la tradición cristiana oriental.

²³¹ Como destaca Simmel en la misma línea de Kordis, el tipo iconográfico no se reduce a un mero canon estilístico sino que da lugar a una realidad “eclesial” que incrementa la realidad natural otorgándole un sentido: “la realidad, por así decirlo, adicional que la tradición eclesiástica ha proporcionado a estas manifestaciones es suficientemente amplia y general para permitir todas las configuraciones individuales posibles, todas las diferencias estilísticas y las matizaciones artísticas posibles. Con ello ha creado la forma inmensamente significativa del tipo de un individuo.” (Simmel: 2001, 259).

²³² Vid. Schönborn: 1999, 175.

oriental: la realidad del ente se articula entre la «naturaleza» (*φύσις*) o «esencia» (*οὐσία*) —aquello general que comparte con otros entes de su especie— y la «hipóstasis» (*ὑπόστασις*) —la existencia concreta del ente, que lo diferencia haciéndolo único e irrepetible. Así pues, en el contexto de esta ontología, no existen esencias «desnudas» sino encarnadas en existencias concretas (*ἐνυπόστατες*), a cuyo conocimiento el hombre accede siempre de manera relativa, en tanto que el sentido último de todo ser limita con la esencia misma de su Creador²³³. Bajo esta premisa, pues, se hace comprensible que la distancia entre el rostro histórico de Cristo y su tipo iconográfico, sin ser negada, se haga prácticamente invisible, adquiriendo éste último validez histórica en el contexto de la tradición eclesial. Por esta razón, como queda meridianamente establecido en las actas del VII Concilio Ecuménico, las formas representadas en los íconos no constituyen una invención (*ἐφεύρεσις*) del pintor —quien sólo aporta su arte (*τέχνη*)—, sino institución (*θεσμοθεσία*) y tradición (*παράδοσις*) de la Iglesia (PG 13, 252 BC).

Según Kordis, a partir de este pasaje se puede establecer que el ícono constituye una realidad compuesta por la «forma» o tipo iconográfico preservado por la tradición, y el «estilo» o concreción artística de esta forma, el cual, a diferencia de la forma, no es objeto de definición dogmática (Kordis: 2002, 138). De este modo, y dado que la forma preexiste al acto individual de la creación pictórica en tanto que «tipo», el campo de acción del artista iconógrafo será el «estilo». Para ilustrar la relación entre forma y estilo, Kordis hará una analogía a la premisa ontológica que reseñamos anteriormente, aseverando que la forma es la «esencia» del ícono y el estilo su «hipóstasis» (Kordis: 1998¹, 53 y 2002, 246). En este sentido, la forma (tal como la esencia) preexiste y pervive a cualquier manifestación particular de la misma, mientras que el estilo (como la hipóstasis) constituye la manera concreta en la que ésta se manifiesta; si bien ambos elementos son claramente diferenciables, constituyen una misma realidad: la realidad del «ícono» de una persona.

Así pues, en virtud de esta distinción entre «forma» y «estilo» Kordis establecerá la posibilidad —y necesidad— de renovar la tradición del ícono en el ámbito de una *eikonourgía* o empleo poético de la sabiduría de la tradición, iniciativa

²³³ Vid. Basilio de Cesarea, *De spiritu sancto*, (PG 32, 149C), Juan Damasceno, *Dialectica* (PG 94, 612B) y Teodoro Estudita, *Antirrheticus II* (PG 99, 396D). En este contexto, todo lo que el hombre “escribe” —palabras e imágenes— se “identifica” en alguna medida o, más bien, “participa” de la realidad hipostática de los entes. Volveremos sobre esta cuestión en el Capítulo III de nuestra investigación.

que presupone, por una parte, un respeto profundo y un estudio concienzudo de los tipos iconográficos y, por otra, la búsqueda de medios artísticos coherentes respecto al estado de cosas de cada época; así pues, «dado que el estilo se puede modificar, podemos establecer una relación dinámica con la tradición pictórica proponiendo nuevas soluciones.» (Kordis (2002, 263). No obstante, para actualizar la tradición se hace imprescindible establecer un criterio plástico que oriente la innovación sin perder de vista el sentido eminentemente «litúrgico» del ícono. Consecuentemente, para Kordis el estudio de los diferentes periodos de la denominada pintura bizantina, además de otorgar un conocimiento pormenorizado de los tipos iconográficos, nos conducirá a la constatación de que detrás de la multitud de estilos —de concreciones históricas y personales de los tipos de la tradición— subyace un modo de pintar, el cual no responde simplemente a una norma sino a una razón o modo de pensar, razón eminentemente «estética» (*αισθητικὸς λόγος*).

2.3.2 El espectador: punto de referencia del ícono

Ahora bien, todavía no hemos respondido satisfactoriamente a la pregunta que planteamos más arriba: si el ícono constituye simplemente la representación de una forma física ¿un cuadro naturalista o una fotografía no realizarían mejor la tarea del ícono? A esta cuestión hemos respondido sólo de manera parcial al establecer que la forma que representa el ícono no es una forma puramente «natural» sino incrementada en su calidad de «tipo» histórico; no obstante, para esclarecer del todo la pregunta en cuestión, debemos definir el rol de la imagen en el contexto de la tradición del ícono. Así pues, una vez establecida la distinción metodológica entre «forma» y «estilo», será necesario esclarecer la función «litúrgica» del ícono, función que marcará una dirección para las operaciones plásticas que se observan en él y definirá un ámbito común para las diversas concreciones estilísticas que adopta y puede adoptar en su diálogo con la historia. En este sentido, no es suficiente catalogar y «normalizar» los estilos que emplearon los maestros bizantinos como tampoco afirmar que el cometido del ícono viene dado sólo por la representación de una forma «histórica», sino que es necesario comprender la lógica de funcionamiento que subyace a la lengua plástica del ícono, lógica que diferencia el ícono de cualquier otro procedimiento artístico, y, en cuyo contexto, saldrá a la luz su particularidad como obra de arte.

Pero entonces, ¿cuál es el objetivo de este arte? ¿La creación de una ilusión plástica de la naturaleza? ¿La exaltación de los medios expresivos del arte? ¿La expresión «simbólica» de un contenido dogmático? ¿Cuál es el punto de referencia del ícono? En el contexto de su función cultural y a diferencia de una obra puramente decorativa, el ícono estaría referido, por una parte, a la persona del prototipo y, por otra, a la persona del espectador, es decir, cumpliría la función de puente entre la realidad del creyente y la realidad de lo divino²³⁴. Como destaca el filósofo G. Zographidis, el ícono «[...] no se creó sencillamente para ser imagen de un prototipo, sino para que sea interpretada como tal por un tercero. Del prototipo (y del artista) depende su existencia, pero está destinada al espectador para que sea posible su funcionamiento como tal.» (Zographidis: 1997, 274). Así reza, en efecto, uno de los principales *topos* de la literatura iconófila: «el honor tributado al ícono se dirige al prototipo»²³⁵.

No obstante, según la teología iconófila, lo divino no es una realidad abstracta sino una realidad «encarnada» que se condensa en la persona histórica de Cristo, de modo que su «imagen histórica» se convierte en vestigio de su presencia. Como subraya Zographidis, «La superación de las imágenes simbólicas y la insistencia en la semejanza contribuyen a la consecución de los objetivos del ícono» (Zographidis: 1997, 263); en palabras de Ch. Schönborn: «Dios ha tomado un rostro humano y dicho rostro es el lugar privilegiado de su revelación» (Schönborn: 1999, 11). Es importante destacar que el cristianismo dejará de ser una secta judía y se convertirá en una religión autónoma justamente a partir de este cambio del culto, es decir, el paso del culto de la Ley al culto de la persona histórica de Cristo (Léon-Dufour: 1962, 187); en este contexto, pues, se «escribirán» los Evangelios y los primeros íconos.

El desarrollo histórico de esta síntesis teológica que significa el ícono para la Ortodoxia nos ocupará más adelante²³⁶. En este punto nos interesa destacar que el ícono, como objeto de culto, presenta una doble referencia, el prototipo y el creyente,

²³⁴ En términos generales en el ámbito del estudio de las religiones, el culto constituye el conjunto de prácticas a través de las cuales se establece la relación entre el hombre y Dios. Como destaca Léon-Dufour en su conocido diccionario teológico, la iniciativa es de Dios, que se revela; en respuesta, el hombre lo adora a través de un “culto” que adquiere una forma comunitaria y se manifiesta como “cultura” (Léon-Dufour: 1962, 184).

²³⁵ «ἢ τῆς εἰκόνοσ τιμὴ ἐπὶ τὸ πρωτότυπον διαβαίνει». El fragmento es cuestión es atribuido a Basilio de Cesarea (*De spiritu sancto*, PG 32, 149C) y es citado, además de por otros autores iconófilos, por las actas del VII Concilio Ecuménico (vid. PG 13, 273A).

²³⁶ Vid. Capítulo II, 2.4.2.

el primero en su calidad de tipo iconográfico de la tradición eclesial y el segundo en su calidad de creyente-espectador. Ahora bien, como reza la formulación canónica citada más arriba, de los dos puntos de referencia del ícono, el prototipo ha sido estatuido por la tradición eclesial y no puede ser modificado por el artista, de modo que el «arte» del ícono —las operaciones pictóricas que se observan en él— se definirían sólo en función del segundo punto de referencia del ícono, aquel que participa del culto: el espectador. Kordis hará especial hincapié en este sentido «funcional» del arte del ícono, vinculándolo al sentido «litúrgico» que adquiere el ícono en su calidad de objeto de culto²³⁷. En este sentido, pues, dado que la forma preexiste en su condición de «tipo», aquello que sí es objeto de arte en el ícono es el estilo, el cual, en sus múltiples realizaciones, comparte una misma búsqueda de un modo «funcional» (*λειτουργικός*) de presentar los prototipos a los sentidos del espectador:

«En este sentido planteamos el término “razón estética” (*αισθητικός λόγος*) para definir el sentido último del estilo del ícono. La caracterización de esta razón como “estética” se justifica a partir de que el estilo, la manera de existir de la imagen, se conforma en vistas de referir dicha imagen a los sentidos del espectador.» (Kordis: 2002, 248-249)

Consecuentemente, según la interpretación de Kordis y en el contexto de su carácter cultural, la forma en el ícono no está referida ni a la realidad natural ni a una realidad metafísica sino a la realidad eclesial de la relación entre el tipo iconográfico y el creyente; dicho de otro modo: en el caso del ícono, el modo de pintar no se define ni en función de la forma natural, ni en función de un significado abstracto, ni en función del arte mismo, sino en función de las posibilidades perceptivas del espectador:

«Esta referencialidad de la forma y la búsqueda de relacionarla con el espectador da lugar a una realidad plástica análoga, la cual atraviesa todos los elementos de la

²³⁷ Para asociar estas dos nociones, Kordis se sirve del doble sentido que presenta la palabra “liturgia” (*λειτουργία*) en la lengua griega, que significa tanto “liturgia” como “funcionamiento” (vid. Babiniotis: 2002, 998-999). En efecto, en su primer sentido histórico para la Iglesia, la “liturgia” hace referencia al conjunto de acciones y utensilios que se emplean para el correcto “funcionamiento” del culto (vid. Lampe: 1961, 795).

imagen y constituye, en nuestra opinión, la razón última del estilo del ícono después de la querrela iconoclasta.» (Kordis: 2002, 234)

En este punto podemos apreciar que, para Kordis, el estilo del ícono no es en absoluto irrelevante sino que, por el contrario, juega un rol fundamental en la concreción del cometido litúrgico del mismo: hace de la forma natural una forma propiamente «litúrgica», es decir, «en función del» espectador. Kordis argumentará esta posición afirmando que, para los padres iconófilos, el sentido último del ícono como objeto cultural es el «atesoramiento» (*ἐνθησαύρωση*) de la forma en la mente del espectador (Kordis: 2002, 233)²³⁸. El planteamiento en cuestión remite a un pasaje del primer discurso de Juan Damasceno contra los iconoclastas, donde el autor sirio pone de relieve que el hombre, dado que posee una realidad corporal, necesita de imágenes para comprender el mundo: «pues a través de los sentidos se genera una imagen de las cosas en la parte delantera del cerebro y así se dirige al intelecto y se atesora [*ἐνθησαυρίζεται*] en la memoria»²³⁹. De este modo, en tanto que el destino final de la imagen son los sentidos (*αἰσθήσεις*) del espectador, la razón de ser del ícono será eminentemente «estética» (*αἰσθητική*).

Como destaca Kordis, a través del culto cristiano el creyente está llamado a tener una experiencia plenaria del misterio —y no meramente intelectual—, razón por la cual el ámbito de lo sensible no puede ser marginado (Apéndice I, 255-256). En este sentido, es fundamental destacar que el sentido «estético» que propone Kordis para las operaciones pictóricas del ícono no se limita a un puro «formalismo», a una mera exacerbación de los sentidos con el objeto de producir deleite, sino que denota el carácter «operativo» —que no meramente «simbólico»— del ícono en tanto que objeto de culto. En efecto, como veremos más adelante, la «razón estética» del ícono va más allá de un simple «esteticismo», encontrando un sustrato ontológico en el dogma de la Encarnación y el consiguiente carácter soteriológico y divino que adquiere la materia; como subraya, pues, el mismo Juan Damasceno en su discurso contra los iconoclastas: «Y [además de los íconos] respeto el resto de la materia y la

²³⁸ Vid. tb. “El proceso de la visión [para los bizantinos] tiene lugar a través del flujo de rayos ópticos desde el ojo hacia los objetos, el cual de esta manera los concibe y los refiere a la imaginación, espacio en la parte delantera del cerebro, donde se atesoran las imágenes” (Kordis: 2000, 74-75).

²³⁹ «Διὰ γὰρ τῆς αἰσθήσεως φαντασία τις συνίσταται ἐν τῇ ἐμπροσθίῳ κοιλίᾳ τοῦ ἐγκεφάλου καὶ οὕτω τῷ κριτικῷ παραπέμπεται καὶ τῇ μνήμῃ ἐνθησαυρίζεται» (*De imaginibus orationes I*, PG 99, 1241 B).

considero sagrada en tanto que a través de ella tuvo lugar mi salvación, a través de materia que está llena de gracia y acción de Dios.»²⁴⁰.

De este modo, pues, a pesar de sus reservas respecto a la vinculación del ícono con la teología, Kordis terminará justificando «teológicamente» su contrapropuesta a la interpretación simbolista del ícono, y establecerá que el cometido del ícono no es simbolizar un contenido abstracto sino presentar plásticamente un forma y, por tanto, que las operaciones pictóricas del ícono no obedecen a un «canon» sino a una «razón estética». Esta forma «artística» del ícono, sin embargo, no se define en función de una verosimilitud fotográfica ni de la capacidad imaginativa del artista creador sino que, preexistiendo ya como «tipo» histórico de la tradición, a través del arte se hace operativa (*ἐνεργεί*) respecto a los sentidos del espectador. Dicha operatividad de la forma artística, según Kordis, se sintetiza en el principio plástico del «ritmo» y constituye la clave para comprender todas aquellas «rarezas» del ícono que, en el contexto de la «teología del ícono», eran interpretadas como simbolismos de una realidad sobrenatural.

2.3.3 El «ritmo» (*ῥυθμός*) como principio plástico²⁴¹

Hay dos operaciones compositivas básicas que se suelen referir para establecer la particularidad plástica del ícono: por una parte, la suspensión del fondo pictórico, en virtud de la cual se evita la ilusión de un espacio virtual y, por otra, el empleo de la denominada «perspectiva invertida», la cual proyecta las formas hacia el espacio del espectador. Así, frecuentemente, el fondo donde se sitúan los elementos de la composición en el caso del ícono no viene dado por una ilusión del espacio —por un «escenario», como sucede en la pintura naturalista (fig. 55)— sino por el mismo plano geométrico de la superficie pictórica, que se cubre con un color puro o con delgadas

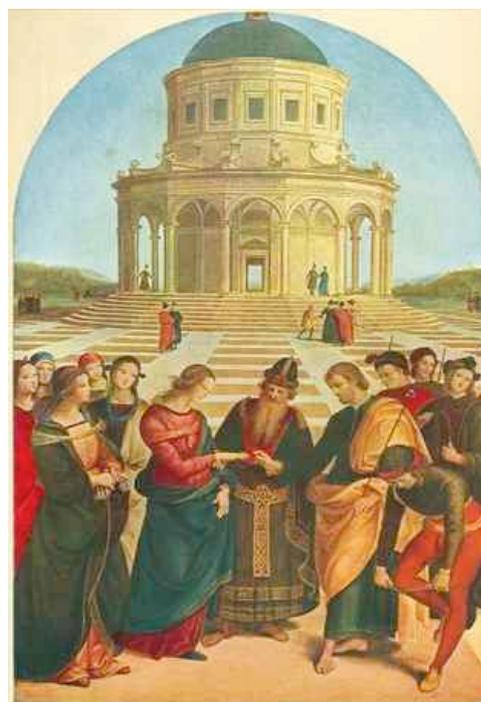
²⁴⁰ «Τὴν δὲ γε λοιπὴν ὕλην σέβω καὶ δι' αἰδοῦς ἄγω, δι' ἧς ἡ σωτηρία μου γέγονεν, ὡς θείας ἐνεργείας καὶ χάριτος ἔμπλεων.» (*De imaginibus orationes I*, PG 99, 1245B). Vid. tb. Zographidis: 1997, 214.

²⁴¹ Si bien en casi todas sus publicaciones Kordis hace referencia a su teoría del ritmo, en dos publicaciones encontramos una presentación en detalle, *Ἐν ρυθμῷ* (2000) y *Ἀυγοτέμπερα με ὑποζωγράφιση* (2009), donde además el pintor griego lleva a cabo una explicación pormenorizada de la aplicación de dicho principio plástico. Para los análisis de muestras de la pintura bizantina que fundamentan su posición vid. Kordis: 2009, 57-79 y 186-242, y Kordis: 2000, 89-120.

láminas de oro; de este modo, los elementos que se sitúan en el cuadro, al carecer de fondo, no se encuentran en el «interior» de un espacio ilusorio sino que se ubican libremente sobre la superficie pictórica y, además, se proyectan en dirección inversa respecto a dicha superficie, es decir, al espacio del espectador (fig. 54).



54. *La Anunciación*, s. XIV



55. Rafael Sanzio, *Los desposorios de la Virgen*, s. XVI

La explicación más difundida de estas «rarezas» es, como ya hemos señalado, una supuesta voluntad de eludir la representación del mundo natural en vistas de representar un mundo «espiritual». Así, en el ámbito de la Bizantinística, esta tendencia compositiva a aproximar en lugar de alejar se vincula a la filosofía neoplatónica, en la cual la imagen supera la representación de la materia (*ὄλη*), que es oscura y distante, en vistas de la representación de su «forma» (*λόγος*), que es cercana y luminosa (Grabar: 1968, 17-18)²⁴². En un análisis más pormenorizado, se pueden apreciar otras «deformaciones» del mundo «natural» en el ícono, tales como la sustitución de la anatomía por una fuerte geometrización del cuerpo humano —la cual, como hemos apuntado, es atribuida a la expresión de la «santidad» por la denominada «teología del ícono»— o la transgresión de una lógica puramente tonal en el empleo del color y la

²⁴² Según Uspensky estas operaciones apuntan a la negación de la “lógica” del espacio euclidiano (Uspensky: 2013, 196-197).

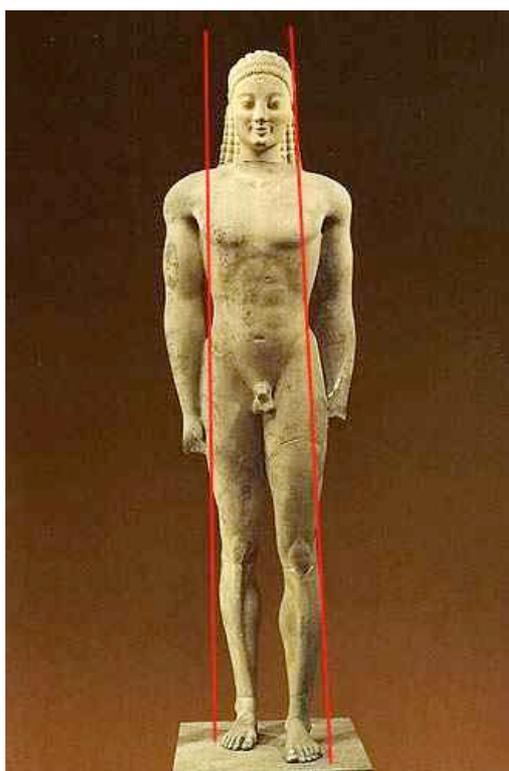
multiplicación de las fuentes de luz, operaciones que buscarían superar el claroscuro del mundo carnal para simbolizar el principal atributo de lo divino: la luz.

Ahora bien, aún cuando puedan ser sumamente sugerentes, ninguna de estas explicaciones nos ilustran sobre el ícono en tanto que objeto de culto, en tanto que objeto sensible, es decir, sobre la «operatividad» del ícono respecto al espectador. Desde el momento en que su justificación se encuentra polarizada en una «filosofía» o en un «contenido» dogmático, las operaciones pictóricas que se observan en el ícono quedan atrapadas en la esfera de lo abstracto. Como destaca Kordis, pues, dicha interpretación simbolista no se hace cargo de la realidad propiamente pictórica del ícono, realidad que, en el contexto de la «razón estética», constituye el ámbito donde sus particularidades estilísticas encuentran su razón de ser a lo largo de la historia y a partir del cual el ícono adquiere su impronta propiamente «litúrgica». Así, a partir de un análisis diacrónico de diversas muestras de la pintura bizantina, Kordis se remontará hasta la pintura de la Antigüedad griega en su búsqueda de una explicación propiamente pictórica de las particularidades estilísticas que presenta la tradición del ícono.

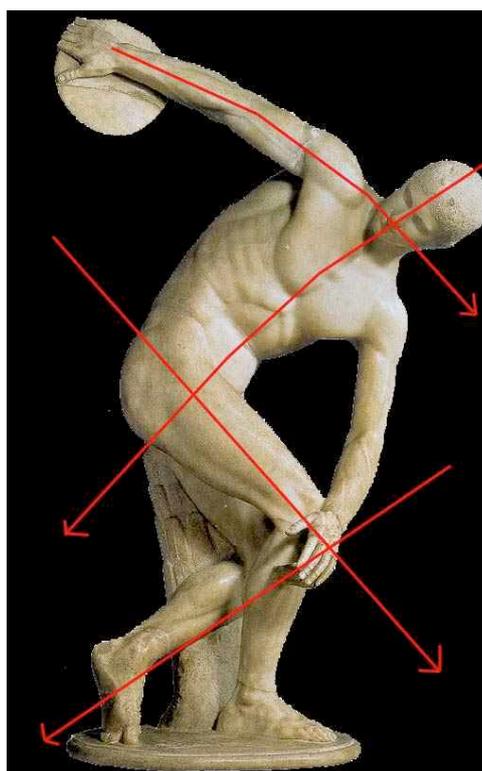
En consonancia con la opinión ya estatuida por la historia del arte, Kordis señala que la denominada «pintura bizantina» hunde sus raíces en el arte griego de periodo helenístico, y en particular en cierta tendencia «expresionista» que se destaca por el empleo de la perspectiva invertida (Kordis: 2002, 235-239). Si bien todo parece apuntar a que los pintores de la Antigüedad conocían las leyes de la perspectiva, jamás restringieron la representación pictórica a una «construcción correcta» —como sucede con la pintura naturalista a partir del Renacimiento—, razón por la cual existió un amplio margen en el empleo de dichos principios geométricos (Panofsky: 2010, 18-28). En este sentido, según Kordis, la plástica de la Antigüedad no se limitaría a una mera imitación de la naturaleza sino que su objetivo primero sería la representación plástica del movimiento, en vistas de «otorgar a las formas plásticas la vitalidad deseada y superar así la apatía de las esculturas monumentales egipcias» (Kordis: 2009, 144). En opinión del autor griego, pues, esta concepción dinámica de la forma plástica estaría en la base de las «deformaciones» que observamos después en la pintura bizantina.

Uno de los autores que patrocina la opinión de Kordis respecto al arte de la Antigüedad —y al que recurrirá para fundamentar su concepción del «ritmo» como principio plástico— es el destacado historiador del arte J. J. Pollitt, quien en su obra *Art and experience in classical Greece* (1972) plantea como principio fundamental de

la plástica de la Antigüedad el denominado *chiastic scheme* o «disposición cruzada» de los elementos de la composición (Kordis: 2009, 148-149)²⁴³. Sin embargo, ya desde finales de la década del 50 el arqueólogo griego Ch. Karouzos hará referencia a dicho principio, al plantear que el gran paso del arte de periodo clásico respecto al arte arcaico es justamente la sustitución de una composición estática, en una sola dirección (*ισόρροπη*) (esq.1), por una composición dinámica, en dos direcciones (*ἀμφίρροπη*) (esq. 2) (Karouzos: 2000, 15).



esq. 1



esq. 2

Según Karouzos, pues, los griegos en su arte no buscaban simplemente reflejar la naturaleza sino sobre todo que la forma artística generara la sensación de lo vivo, dado que «lo que más persuade a los hombres a través de la vista es aquello que parece vivo»²⁴⁴. Ahora bien, como subraya el arqueólogo griego: «Fijémonos, sin embargo, que esta *vivacidad* de la forma no tiene ninguna relación con la *naturalidad*; la misma forma debe mostrar su vivacidad, más allá de cualquier comparación con el prototipo natural.» (Karouzos: 2000, 12); es decir, la forma plástica denota vivacidad

²⁴³ Respecto a la discusión bibliográfica sobre el tema en cuestión vid. Kordis: 2009, 142-5.

²⁴⁴ «ὁ δὲ μάλιστα ψυχαγωγεῖ διὰ τῆς ὄψεως τοὺς ἀνθρώπους, τὸ ζωτικὸν φαίνεσθαι» ([Ξενοφ., Απομν. Γ' 10, 6] en Karouzos: 2000, 12).

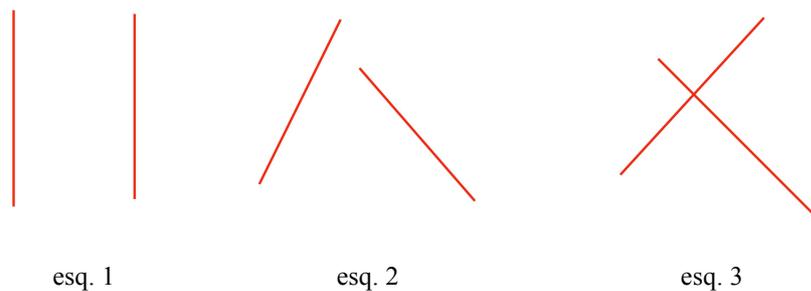
por su configuración interna y no por su mera similitud con la naturaleza. De este modo, siguiendo a Karouzos podríamos aventurar que conceptos como «armonía» o «simetría» —que se suelen referir como atributos de lo bello en la Antigüedad— no se referirían en primer término a una «idealización» de la naturaleza sino que apuntarían a describir aquella configuración interna de la forma, el ritmo, es decir: movimiento sujeto a medida²⁴⁵.

A diferencia, pues, de una simple función «mimética», el arte a través del ritmo respondería a «la búsqueda constante de enlazar el movimiento de la vida con la duración y la estabilidad, de emparejar el cambio con la norma y conservar al mismo tiempo ambos elementos opuestos activos dentro de la forma artística [...]» (Karouzos: 2000, 73-74). El ritmo, de este modo, constituiría la expresión de un problema muy concreto planteado por la filosofía griega desde sus orígenes, esto es, la pugna entre la permanencia —el ser— y el cambio —el devenir. En el ámbito de la plástica, el asunto en cuestión se puede formular de la siguiente manera:

«El cuerpo tiene cuatro vistas, pero es uno. El problema se plantea del siguiente modo: ¿cómo, a través de la plástica, transformar esta suma de las cuatro partes en una unidad que contiene estos elementos, pero también hace perceptible inmediatamente el volumen único del cuerpo con su fondo?» (Karouzos: 2000, 15)

Como podemos apreciar en el caso del Discóbolo (esq. 2), para dar una solución plástica al problema del movimiento se llevarán a cabo dos pasos: en primer lugar, se escogerán los «planos» de este movimiento con los cuales se pueda conformar una forma estable y, en segundo lugar, los elementos de la composición se dispondrán de manera cruzada, de modo que no yazcan simplemente uno al lado del otro —como en el caso del *Kouros* (esq. 1)— sino que funcionen como vectores de fuerza que se relacionan y dialogan entre sí dando lugar a una forma equilibrada y dinámica a la vez. Podríamos ilustrar lo que decimos aquí del siguiente modo:

²⁴⁵ La palabra “armonía” proviene del verbo «ἀρμόζω» que significa “articular”, esto es, poner en relación, y la palabra “simetría”, por su parte, se compone de la preposición «συν» (con) y el sustantivo «μέτρον» (medida), es decir, denota la correlación que se establece entre dos elementos a través de la medida.



En el primer esquema de esta secuencia vemos dos elementos que se encuentran en el mismo plano, uno al lado del otro, pero no se relacionan entre sí; en el segundo esquema, si bien se relacionan —uno se encuentra «hacia» el otro y viceversa— no existe equilibrio entre ellos y el movimiento del uno hacia el otro no se estabiliza, sino que en alguna medida se diluye dentro del plano; en el tercer esquema (*chiastic scheme*) hay movimiento pero a la vez existe equilibrio entre los dos elementos —el uno sostiene al otro—, es decir, como destaca Kordis, existe un «equilibrio dinámico» (*δυναμικὴ ἰσορροπία*) entre ellos (Kordis: 2000, 82). Si repetimos esta operación obtenemos como resultado, diríamos, una representación bidimensional del principio del ritmo, una forma en movimiento (esq. 4); este principio diacrónico del arte griego, en nuestra opinión, se puede apreciar en su estadio más primitivo en el elemento decorativo denominado «greca», el cual pareciera reproducir el movimiento de las olas en el mar (esq. 5).



esq. 4



esq. 5

Si bien se suele asociar a la música, la palabra «ritmo», en el contexto de la civilización griega, se referiría en primer término al «orden» de las partes de un todo. En este sentido, resulta revelador que en griego moderno la palabra «ritmo» se emplee como sinónimo de «estilo» o conjunto de características de una determinada expresión artística; por ejemplo, aquello que en castellano denominamos «órdenes arquitectónicos» —dórico, jónico y corintio— en griego se dice «ritmos arquitectónicos» (*αρχιτεκτονικοί ρυθμοί*). Así pues, considerando que en el contexto de la filosofía griega la palabra «ritmo» indica tanto la noción de «movimiento» como la de «forma» (Babiniotis: 2002, 1557), no resulta para nada desatinado asociar dicho concepto con las artes plásticas e, incluso, con la arquitectura²⁴⁶. De este modo, el «ritmo», como principio de composición, por una parte definiría el orden —la «arquitectura» interna— de la forma y, por otra, le otorgaría una cualidad literalmente «cinematográfica»:

«El “ritmo” no es una simple repetición de un movimiento en fragmentos de tiempo regulares, esto es sólo el punto de partida del ritmo. Los antiguos cuando hablan de ritmo en la plástica —y lo consideran una gran conquista— se refieren a la figura inmóvil producida por un movimiento, el cual, sin embargo, ha sido dispuesto de tal modo que da la sensación de que el movimiento se genera a cada momento ante nosotros y no que se detuvo en un punto casual —como sucede con la fotografía [...]» (Karouzos: 2000, 13-14)²⁴⁷

Según Kordis, el principio plástico del «ritmo» será adoptado por los maestros bizantinos de manera natural, y lo emplearán no sólo para componer las formas sino también para referirlas al espectador (Kordis: 2009, 154). En este sentido, en el contexto de su nueva función litúrgica, aquel «equilibrio dinámico» (*δυναμική ισορροπία*) de la forma que se observa en la plástica de la Antigüedad —que Kordis

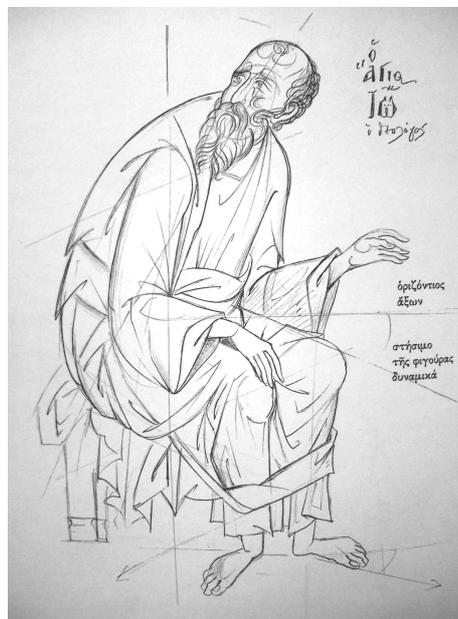
²⁴⁶ A este respecto cabe destacar que el cineasta ruso S. Eisenstein (1898-1948), en su intento de explicar el concepto cinematográfico de “montaje” (la ordenación del material filmado para la composición final de una película) hará referencia al principio rítmico que rige el conjunto arquitectónico de la Acrópolis, llegando a afirmar que se trata de una de las películas más antiguas (vid. Eisenstein: 2001).

²⁴⁷ En este sentido, a la luz de la teoría del “ritmo”, las conocidas deformaciones del Partenón podrían ser interpretadas como la búsqueda de un equilibrio dinámico más que como simples correcciones ópticas en vistas de una perfecta “simetría”. Como es sabido, pues, entre otras “rarezas” del Partenón, el estilóbato —la superficie donde se apoyan las columnas— es curvo, de manera que las columnas están inclinadas hacia dentro reproduciendo la organización cruzada (*chiastic scheme*) que hemos descrito más arriba.

denomina «ritmo interno» (*ἑσωτερικὸς ῥυθμός*)— será enriquecido con el desarrollo de un «ritmo externo» (*ἑξωτερικὸς ῥυθμός*), el cual se hará cargo de dirigir aquella estructura dinámica de la forma a los sentidos del espectador (Kordis: 2009, 145-160).

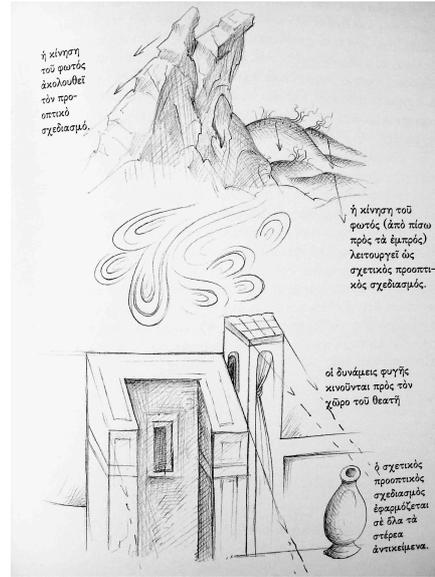
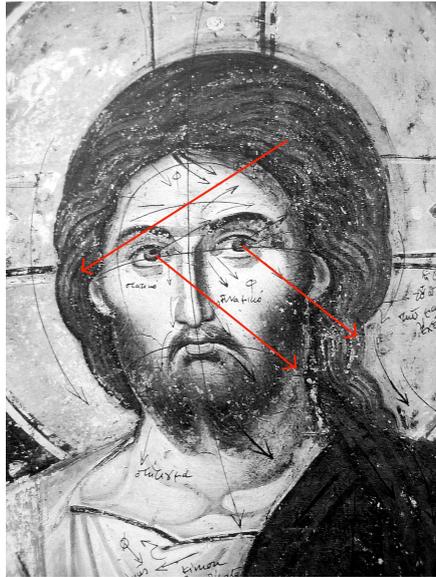


56. *San Marcos*, s. VII-VIII



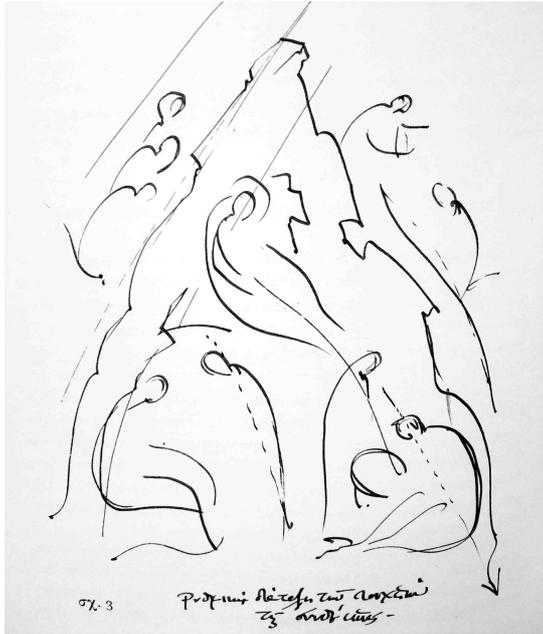
57. G. Kordis, Construcción dinámica de la figura humana.

La adopción del «ritmo interno» de la plástica de la Antigüedad por parte de la pintura bizantina se puede apreciar en tres aspectos fundamentales de la composición: en primer lugar, la posición dominante de las formas es el escorzo, lo cual, además de proporcionar una visión panorámica del objeto representado, da la sensación de que la figura estuviera girando (fig. 56); en segundo lugar, tal como apreciamos en el caso del Discóbolo, la forma se compone a partir de ejes cruzados, los cuales, al tiempo que establecen una relación dinámica entre las partes del todo, la estructuran (fig. 57); finalmente, y para incrementar el dinamismo de la forma, la dirección de la mirada se suele oponer a la dirección del movimiento del cuerpo. Esta última operación, además de subrayar la organización cruzada de la forma (*chiastic scheme*), genera la sensación de que la forma representada siempre está mirando al espectador, aún cuando éste se mueva (Kordis: 2009, 154) (fig. 58).



58 y 59. Composición a partir de ejes cruzados.

Este último elemento, como destaca Kordis, pone de relieve la gran contribución de la pintura bizantina: el desarrollo de un sistema representativo capaz de referir aquella forma en movimiento a los sentidos del espectador. Dicho de otro modo: el movimiento de la forma no se restringe a la forma misma sino que, en virtud de su función litúrgica, se «heteronomiza», vale decir, se rige por un punto de referencia externo a la forma misma, a saber, la mirada del espectador (Kordis: 2000, 82-83). Este paso, como mencionamos más arriba, se materializa en el desarrollo del «ritmo externo» de la forma. Así, para Kordis, este es el sentido primordial de la denominada «perspectiva invertida», que en el contexto de su planteamiento se denominará «perspectiva relacional» (*σχετική προοπτική*), en tanto que su objetivo es «relacionar» las formas representadas con el espectador (Kordis: 2009, 124). En este sentido, la perspectiva en el ícono no se limita a proyectar los volúmenes de las formas «inversamente» sino que además, y sobre todo, dicha proyección se emplea para incrementar el «ritmo externo» de la composición. Por otro lado, además de invertida, la perspectiva del ícono es «multifocal» —es decir, cada elemento tiene su propio punto de fuga—, de donde se generan ejes proyectados en diferentes direcciones. Según Kordis, pues, el objetivo de esta multifocalidad sería la reproducción de la disposición cruzada (*chiastic scheme*) que da lugar al ritmo interno de la forma, pero a nivel de la composición general (fig. 60-61).



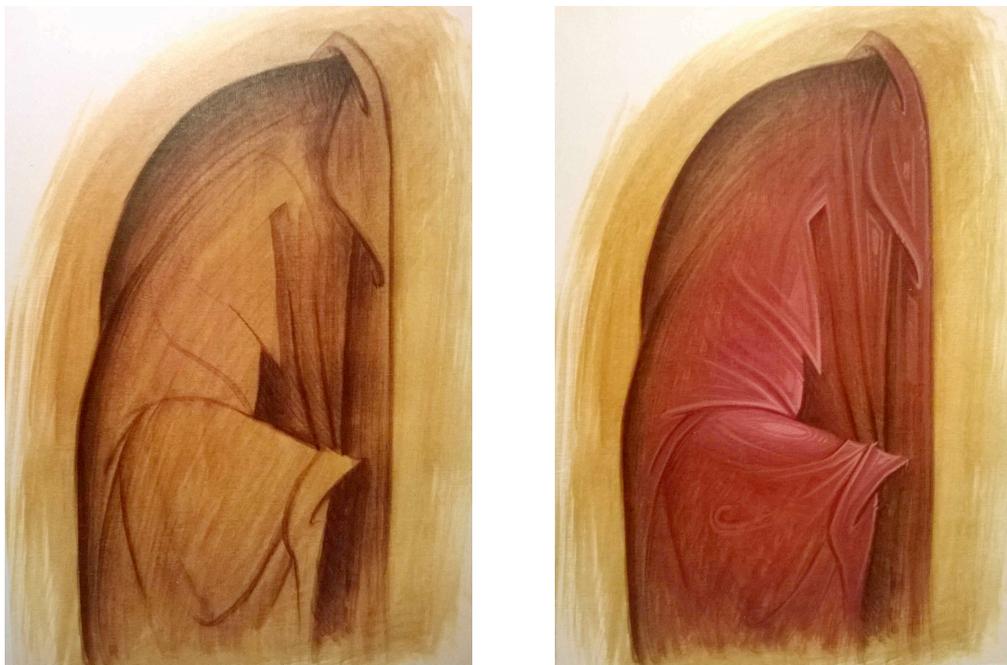
60 y 61. G. Kordis, Composición a partir de ejes cruzados y «perspectiva relacional».

De este modo, dado que no se proyecta al «interior» de ningún fondo pictórico (recordemos que el fondo del ícono viene dado por una superficie plana de color u oro), el movimiento que se genera en la superficie pictórica a través de los ejes cruzados —desde cada forma en particular hasta la composición general—, se organiza, se dirige y concluye en los sentidos del espectador (Kordis: 2000, 82).

Además del dibujo y la composición, también el empleo del color en la pintura bizantina se rige por el principio plástico del «ritmo». Así, en el ícono, el color no persigue solamente plasmar la dialéctica de la luz y la sombra para dar volumen a las formas. Según Kordis, además de difuminarse para plasmar el volumen —es decir, además de seguir una lógica tonal—, los colores en el ícono se alternan en capas de fríos y cálidos produciendo una vibración cromática sobre la superficie pictórica; de este modo, la construcción cromática en el ícono comienza a partir de colores oscuros-cálidos o «*proplasmós*» (προπλασμός) (fig. 62) sobre los que se superponen delgadas capas o «*lámmata*» (λάμματα) de colores claros-fríos (fig. 63) (Kordis: 2009, 164-166).

Considerando que los colores cálidos presentan una mayor longitud de onda que los colores fríos, es decir, que son percibidos antes por el ojo, entre «*proplasmós*» y «*lámmata*» se genera un intervalo que el ojo percibe como vibración. Un claro ejemplo de este fenómeno son las balizas de las ambulancias, las cuales, con el fin de

hacerse inmediatamente perceptibles, alternan una luz de color cálido —el rojo— con una luz de color frío —el azul.



62 y 63. G. Kordis, «*proplasmós*» y «*lámmata*».

Como se hace evidente, las «deformaciones» que se observan en las formas del ícono contrastan con la mayor «naturalidad» de las formas del arte de la Antigüedad. En este sentido, si bien el empleo del «ritmo» como principio plástico hace de la pintura bizantina un retoño de la pintura de la Antigüedad, la «heteronomía» que rige las formas bizantinas —es decir, su desarrollo en función de la percepción del espectador y no de la forma misma— marcará una diferencia. No obstante y contrariamente a la interpretación de la Bizantinística y la denominada «teología del ícono», dichas «deformaciones» no provienen de una voluntad de negar la realidad natural en vistas de reproducir una realidad espiritual «superior»; como se propone demostrar Kordis, dichas deformaciones constituyen un desarrollo del principio rítmico de la plástica de la Antigüedad a la luz de la función específica que adquiere el ícono en su contexto litúrgico.

Como señala Kordis, en la aplicación del principio plástico del ritmo «se hace evidente la tendencia a la “abstracción” de la pintura bizantina, en tanto que abandono consciente de la referencia a las formas naturales en vistas de un tratamiento propiamente plástico de las mismas» (Kordis: 2007¹, 23). Justamente por esta libertad

que presenta respecto a las formas naturales, las operaciones plásticas del ícono se harán tan familiares para los pintores modernos, quienes posiblemente reconocieran en la composición multifocal un cubismo *avant la lettre*, por ejemplo, o en el empleo de sombras cálidas una aplicación impresionista del color. Así pues, como destaca Kordis:

«La existencia de una construcción plástica elocuente, como en el caso de la pintura bizantina, que obedece a leyes plásticas, es exactamente lo mismo que podemos encontrar en el arte moderno, por lo menos en algunas de sus versiones, principalmente en Cézanne y las corrientes que surgen de sus planteamientos.» (Apéndice I, 250)

Ahora bien, al tiempo que reconoce esta familiaridad entre el ícono y los principios de la pintura moderna, Kordis también establece una clara frontera²⁴⁸. Según Kordis, pues, la pintura moderna sigue siendo subsidiaria de los presupuestos ontológicos de la pintura naturalista del Renacimiento, en tanto que la forma plástica no deja de ser un hecho autónomo respecto al espectador. En este sentido, para Kordis, los presupuestos plásticos del ícono no sólo constituyen un desarrollo del arte de la Antigüedad sino también significan una superación del arte moderno:

«La pintura moderna, si bien traviesa pero en definitiva retoño de la pintura occidental, no pudo superar la concepción del espacio y el funcionamiento de la imagen que se establece desde el Renacimiento, cuando se desarrolla un espacio pictórico autónomo detrás de la superficie pictórica, espacio que se diferencia respecto al espacio-tiempo del espectador y dentro del cual existe lo representado. A través de la pintura moderna sin lugar a dudas se ponen en entredicho muchos elementos del naturalismo, pero no se consigue finalmente aproximarse a otra concepción del espacio pictórico. Y así podemos apreciar cómo, o bien continúa la misma percepción de un espacio pictórico detrás de la superficie, o bien se avanza a la versión extrema de suprimir el espacio pictórico dando lugar a una pintura plana. La pintura moderna no llega allí donde ha llegado la pintura bizantina, es decir, a un espacio pictórico que se encuentra delante de la imagen y donde, por consiguiente, lo representado y el espectador comparten el mismo espacio-tiempo, dando como resultado un funcionamiento y cometido de la imagen muy diferente.» (Apéndice I, 250-251)

²⁴⁸ Vid. *El carácter y el sentido de la abstracción en la pintura bizantina* (Kordis: 2007), publicación donde el autor griego profundiza en la eventual relación entre la pintura bizantina y el arte moderno.

Por todo esto, para Kordis, la tradición pictórica del ícono se constituye en una plataforma para el desarrollo de un arte eminentemente contemporáneo, en tanto que supera el punto muerto de la tradición pictórica occidental: la objetividad de la imagen. Esta constatación de Kordis nos sitúa en el umbral del tercer estadio de nuestro «giro hermenéutico»: la tradición pictórica del ícono como propuesta ontológica. La crítica de Kordis, no obstante, no avanzará a este estadio. Aun cuando Kordis, al plantear la «razón estética» del ícono, supera los límites impuestos por la interpretación «simbolista» y el consiguiente establecimiento de un «canon iconográfico», no se hará cargo del problema ontológico que subyace a la relación entre prototipo e imagen, esto es, el problema de la representación²⁴⁹. Como veremos en el próximo capítulo, pues, el modo en que se da la representación en el caso del ícono no se limita a una mera contraposición respecto a la tradición pictórica occidental sino que abre un debate respecto a los presupuestos ontológicos del arte en cuanto tal. Si bien es posible que este asunto no fuera un problema para el pensamiento bizantino, para el pensamiento moderno, en el que nos movemos hoy, sí lo es. Como destaca el filósofo griego G. Zographidis, sólo la profundización en la relación de « semejanza » que se establece entre prototipo, imagen y espectador nos permitirá completar la definición del ícono como « lengua plástica » y profundizar en su función litúrgica, relación que para la tradición eclesial premoderna no presentaba mayor inconveniente:

«De este modo, [durante la querrela iconoclasta] toda la discusión en torno al ícono tiene lugar sin el análisis de un problema artístico que es considerado fundamental en nuestros días (independientemente de cada aproximación): la cuestión de la semejanza.» (Zographidis: 1997, 246)

Antes de avanzar, no obstante, al tercer estadio de nuestro «giro hermenéutico», será necesario establecer una distinción funcional entre la cuestión teológica y la cuestión propiamente estética que plantea la interpretación del ícono en nuestros días. Si bien la pregunta hermenéutica que origina nuestra hipótesis de trabajo —esto es: ¿cómo y bajo qué presupuestos la tradición del ícono constituye una tradición viva, vinculada a la realidad histórica de nuestro tiempo?— sólo encontrará una formulación adecuada a

²⁴⁹ O, dicho de otro modo, Kordis se hará cargo de aclarar la relación del ícono con el espectador pero no tratará su relación con el prototipo, el otro punto de referencia del ícono.

partir de la vinculación de ambas cuestiones, se hace indispensable reconocer que dicha vinculación no se da a un nivel meramente «dogmático» o «estético» sino más bien «ontológico»²⁵⁰. En este sentido, al reconocer en la tradición del ícono una «lengua plástica» —es decir, un sistema de representación con características concretas y diacrónicas pero a su vez con infinidad de posibilidades de realización—, no reconocemos sólo la expresión de un contenido dogmático anquilosado en el pasado o la sola representación de una forma sensible sino también —y sobre todo— una manera de «decir» una determinada experiencia del mundo.

De este modo, para situarnos de manera metodológicamente adecuada en este nuevo estadio de nuestro «giro hermenéutico», debemos, por un lado, dilucidar de qué manera la producción contemporánea de íconos, sin renunciar a su función cultural y su pretensión de verdad histórica, efectivamente responde a las cuestiones que plantea la obra de arte en nuestros días o si se trata de un simple anacronismo; por otro lado, y en vistas de acceder a la experiencia histórica que vehicula la tradición del ícono, será necesario describir el proceso a través del cual el ícono deviene una síntesis de la teología cristiana oriental a lo largo de los siglos. Sólo una vez que hayamos delimitado con claridad estos dos ámbitos y los situemos en su perspectiva ontológica, estaremos en condiciones de articularlos.

2.4 La distinción funcional entre la cuestión estética y la cuestión teológica

2.4.1 El ícono como obra de arte

Como ya destacamos al principio de nuestra investigación, la diferencia fundamental entre la «imagen medieval» y la «obra de arte moderna» se cifra en el carácter cultural de la primera, donde no se reconoce una mediación entre «imagen» y «prototipo», mientras que en el caso de la segunda se establece la mediación de una «conciencia estética» entre ambos²⁵¹. Así, como destaca H. Belting, «El sujeto de la Edad Moderna, que se distancia del mundo, contempla éste dividido en lo meramente fáctico y el sentido oculto de la metáfora. Precisamente, la vieja imagen no se dejaba

²⁵⁰ De hecho, como veremos a continuación, tanto el nivel “estético” como el nivel “dogmático” encuentran su origen en un nivel “ontológico”.

²⁵¹ Vid. pp. 34-36.

reducir a una metáfora, sino que perseguía la evidencia inmediata de la apariencia y el sentido» (Belting: 2009, 25). Para el hombre moderno, pues, la vieja imagen perderá la validez de la que gozaba en el contexto de la tradición —validez equivalente a la del discurso escrito— y, en el nuevo contexto del dualismo sujeto-objeto, será sustituida por una ilusión del mundo natural según las leyes científicas de la perspectiva. En este nuevo contexto, la imagen pronto se convertirá en un sustituto engañoso de la realidad que se enfrentará al «verdadero» conocimiento de la misma, adjudicado exclusivamente a los diferentes ámbitos de las ciencias naturales.

Esta nueva doctrina de la imagen, puntualiza Belting, se comenzará a gestar en la Europa occidental a partir del siglo VIII, en contraposición a la concepción bizantina de la imagen (Belting: 2009, 40) y culminará a finales del siglo XVIII con el establecimiento definitivo del esquema gnoseológico sujeto-objeto y la diferenciación taxativa entre los ámbitos de la ciencia y la estética²⁵². Ya hemos presentado al final del capítulo anterior el vínculo de este cambio de paradigma con la cuestión de la tradición. Así, en el tránsito de la imagen cultural al cuadro naturalista podemos reconocer un cambio en la comprensión de la experiencia histórica, comprensión que obedece a un modelo de conocimiento muy concreto y que, a la luz de la filosofía hermenéutica, plantea cuestiones metodológicas fundamentales ignoradas por la ciencia histórica. También hemos visto que el proceso en cuestión, mientras que en Occidente se desarrolla de manera más o menos homogénea, en el contexto de la civilización griega —como en el contexto de otras civilizaciones con un pasado «preoccidental»—, se presenta accidentalmente y, aun cuando se termina participando de él, no deja de ser percibido como un proceso ajeno.

Este desajuste, en el caso de Grecia, se manifestará de manera sintomática durante toda la Edad Moderna, pero sólo a partir de principios del siglo XX comenzará a ser «productivo», después de la afanosa búsqueda de soberanía del Estado griego moderno. De este modo, observamos cómo la pintura popular griega —con su indeleble impronta de imagen bizantina—, se convertirá en la punta de lanza de la pintura griega moderna y el proyecto de Helenismo que se vehicula a través de ella. En este contexto, pues, Photis Kóntoglou se abocará a una restitución de la

²⁵² Vid. tb. Panovsky: 2010. El primer testimonio escrito de esta nueva doctrina se compendia en los denominados “Libros Carolingios”, donde se defiende un empleo decorativo de las imágenes (Janeras: 2011², 117 y Janeras: 2000, 136-137). Por su parte, como destaca Belting, también la reforma luterana jugará un rol determinante en este cambio de paradigma respecto a la imagen (Belting: 2009, 608).

tradición pictórica bizantina en cuanto tal. Ahora bien, como hemos visto a lo largo del presente capítulo, a partir de la segunda mitad del siglo XX el desarrollo de una pintura de íconos propiamente contemporánea exigirá la comprensión del ícono en su dimensión litúrgico-funcional, la cual está íntimamente relacionada con la calidad de objeto sensible que adquiere en el contexto del culto. En este sentido, una vez establecida la validez de la producción contemporánea de íconos como fenómeno histórico, nos enfrentamos a la necesidad de presentar su especificidad como práctica artística, práctica que aspira a situarse en el contexto del devenir artístico contemporáneo y plantea un sentido determinado para la comprensión de la imagen en nuestros días:

«Podemos sostener que los bizantinos, teniendo presupuestos teológico-filosóficos completamente diferentes de los del artista occidental, consiguieron, a nivel plástico, lo contrario de la *realidad virtual* (*εἰκαστικὴ πραγματικότητα*): la *virtualidad real* (*πραγματικὴ εἰκονικότητα*) —el término es nuestro. Nos explicamos: el ideal del naturalismo occidental es crear una imagen autónoma (objetiva) frente al espectador, una representación fidedigna, un sustituto de lo representado. Esta búsqueda ha dado como resultado la creación de la denominada “realidad virtual”, es decir, una imagen que pretende constituirse en otra realidad autónoma respecto del espectador, y la cual busca consumir a su espectador, dado que le exige evadir el mundo real. El realismo plástico de la pintura bizantina, por el contrario, buscó traer el mundo de las imágenes a la realidad del espectador y, de este modo, enriquecerla. Así, no creó un espacio pictórico autónomo sino que movió todo hacia el espacio-tiempo del espectador y conectó la imagen con los sentidos del espectador a través del ritmo. El espectador, bajo estos presupuestos plásticos, no está llamado a escapar de su realidad hacia otra realidad onírica y superior, sino que permanece aquí y es consolado, disfruta del mundo mítico de las imágenes, que trae hasta él la verdad y el modo de vida de la Iglesia». (Kordis: 2003, 29-30)

Ahora bien, ¿en qué medida esta comprensión de la imagen se relaciona con nuestra experiencia actual de la obra de arte? ¿Se trata de un anacronismo que pretende imponer fanáticamente la doctrina cristiana en un mundo inexorablemente secularizado? No obstante, ¿cómo se explica que la pintura de íconos, además de jugar un rol determinante en la conformación del arte moderno en países como Rusia o Grecia, hoy en día se practique en todo el mundo? ¿En qué sentido la tradición del

ícono «habla» a tantas personas de tantos y tan diversos lugares todavía en nuestros días? Para responder a estas interrogantes, no basta con establecer el sentido que pudo haber tenido el ícono en un pasado remoto; antes bien, tanto como conocer las fuentes a partir de las cuales la tradición del ícono adquiere un sentido determinado, también nos apremia establecer las condiciones de posibilidad para que ese sentido sea comprendido adecuadamente en nuestros días. Dicha tarea, pues, pasa por la vinculación de la tradición del ícono a la reflexión estético-filosófica de nuestro tiempo.

Si existe algún elemento común a las diferentes formulaciones de la situación del arte en nuestros días, éste parece ser la perplejidad. Ésta es la reacción que suscita, según H. G. Gadamer, el desmantelamiento de cualquier referente para la práctica y la recepción del arte a partir de principios del siglo XX en el mundo occidental (Gadamer: 1991², 37)²⁵³. No obstante, si bien cualquier tentativa de definición puede parecer fuera de tiempo y lugar, el arte sigue operando y describiendo un determinado trayecto civilizatorio, y desde el momento en que el sentido de dicho trayecto deja de ser objeto de reflexión, la producción artística se limitará a dar vueltas en círculos por los dominios del marketing. La definición de un marco metodológico para plantear adecuadamente la pregunta por la obra de arte en nuestros días, como hemos destacado en nuestra introducción, es la tarea desarrollada por la filosofía hermenéutica, y en particular por H. G. Gadamer. Ya hemos visto cómo Gadamer, en primer lugar, intentará recuperar la perspectiva histórica de la pregunta por la obra de arte a partir del reestablecimiento del concepto de tradición. En un segundo estadio de su reflexión Gadamer procederá a formular la pregunta por la obra de arte en cuanto tal:

«La pregunta que nos plantea el arte de hoy entraña de antemano la tarea de juntar algo hecho pedazos por la tensión de dos polos opuestos: de un lado, la apariencia histórica del arte, de otro, su apariencia progresista. La apariencia histórica puede considerarse como la ofuscación de la cultura, para lo que sólo tiene significado la tradición cultural que nos resulte familiar. Y, a la inversa, la apariencia progresiva vive en una suerte de ofuscación de crítica de las ideologías, al creer el crítico que el tiempo debería empezar de nuevo de hoy para mañana, y exigiendo así que se deje

²⁵³ La estética constituye uno de los ejes de la reflexión de Gadamer. Sus postulados fundamentales respecto al arte en general —a partir de un momento Gadamer se abocará sólo a la literatura— se encuentran compendiados en los tomos *Verdad y Método (Wahrheit und Methode, 1960)* y *La actualidad de lo bello (Die Aktualität des Schönen, 1977)*.

atrás una tradición en la que se está y que ya se conoce perfectamente. El auténtico enigma que el arte nos presenta es justamente la simultaneidad de presente y pasado. No hay nada que sea un mero escalón previo, ni nada que sea degeneración sin más; por el contrario, tenemos que preguntarnos qué es lo que une consigo mismo a un arte semejante como arte, y de qué manera llega el arte a ser una superación del tiempo.» (Gadamer: 1991², 112)²⁵⁴

Gadamer, al igual que Belting, tiene plena conciencia de la fractura que se genera a partir de la Época Moderna entre la imagen medieval y el cuadro renacentista, fenómeno que se manifestará «simbólicamente» a través de la institución de la perspectiva matemática como medio canónico de representación (Panofsky: 2010). Tanto Gadamer como Belting coinciden en el reconocimiento del carácter objetivante del cuadro y la consiguiente aparición de una «conciencia estética» que media y se distancia críticamente de la antigua imagen (Belting: 2009, 25 y Gadamer: 1991¹, 184). Si bien a partir de finales del siglo XIX la pintura occidental dará la espalda al imperativo de la perspectiva y del naturalismo, la objetividad de la imagen y su consiguiente condición de «cuadro» seguirá vigente —y acaso se acentuará—, en tanto que el distanciamiento crítico respecto al mundo representado adoptará un carácter subversivo o simplemente se convertirá en indiferencia²⁵⁵. En este sentido, la reflexión «estética» de la filosofía moderna —y en particular a partir de Kant— planteará la imagen artística como un fenómeno «negativo» en relación a la verdad, reduciéndose su validez al ámbito de lo «subjetivo» en contraste con la validez universal de la «objetividad» científica²⁵⁶; a partir de aquí y en su constante medición con el saber científico, el arte será confinado a los ámbitos del oscurantismo o del entretenimiento.

Ahora bien, Gadamer detectará en este estado de cosas una errada transposición metodológica entre las ciencias naturales y las ciencias humanas, cuyo precio pagamos en nuestros días. Como destaca el estudioso de la obra de Gadamer, J. Grondin:

²⁵⁴ Puntualiza R. Argullol respecto a la empresa de Gadamer: “Ciertamente la tentativa de Hans Georg Gadamer es arriesgada: nada menos que trazar un puente ontológico entre la tradición artística («el gran arte del pasado») y el arte moderno. Para ello el filósofo de Marburgo pone en marcha una instrumentación clásica, aunque lo suficientemente flexible como para tratar de responder, con la ayuda de cierta antropología contemporánea, a los principales interrogantes suscitados por la Modernidad.” (Rafael Argullol en Gadamer: 1991², 10-11).

²⁵⁵ Así lo intuye también Kordis (vid. Apéndice I, pp. 250-251).

²⁵⁶ Para la crítica de Gadamer a la abstracción de la “conciencia estética” vid. Gadamer: 1991¹, 129-142.

«Este modelo [científico] es el que conduce al arte a comprenderse a sí mismo de manera puramente marginal, según todos los significados de la expresión: marginal no sólo con respecto a la ciencia, sino también con respecto a la realidad, a la sociedad y a la verdad. Esto a Gadamer le parece fatal no sólo para el arte, sino también para las ciencias humanas.» (Grondin: 2003, 91)

Así pues, según Gadamer, se hace urgente reconocer que la denominada «conciencia estética» —y el consiguiente distanciamiento escéptico respecto al mundo representado— no es otra cosa que la transposición de los *a priori* de las ciencias naturales al ámbito de las ciencias humanas, y que la supuesta contraposición entre la «subjetividad» de éstas y la «objetividad» de aquellas es un cabal error metodológico. En este sentido, para Gadamer la condición de «cuadro» de la obra de arte moderna no define el ser de la obra de arte sino que sólo constituye una manifestación histórica de la misma²⁵⁷. En este punto se hará evidente la diferencia entre la posición de Belting y Gadamer: mientras que para el primero, desde la perspectiva de la ciencia histórica, la distancia entre la imagen medieval y el cuadro moderno es infranqueable, para el segundo, desde la perspectiva de la ontología, dicha distancia se puede superar —y, de hecho, se supera ya desde el momento en que las obras del pasado puedan significar «algo» para nosotros²⁵⁸. Ahora bien, Gadamer no desconoce el problema filosófico que plantea la aparición de la conciencia moderna, es decir, el problema de la «representación»; por el contrario, para el filósofo alemán la «representación» constituye el modo de ser de la obra de arte (Gadamer: 1991¹, 202). Sin embargo, como destaca el pensador alemán: «la obra de arte no es ningún objeto frente al cual se encuentre un sujeto que lo es para sí mismo. Por el contrario la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta» (Gadamer: 1991¹, 145)²⁵⁹.

Para Gadamer, pues, la «representación» de la obra de arte (*Darstellung*) se diferencia sustancialmente de la «representación» mental descrita por la

²⁵⁷ Hipótesis planteada ya por Panofsky en 1927 en su conocido estudio *La perspectiva como forma simbólica* (vid. Panofsky: 2010).

²⁵⁸ Recordemos la distinción que plantea la filosofía hermenéutica entre “ciencia histórica” (*Historie*) como conocimiento objetivante de los hechos del pasado y “acontecer histórico” como implicación existencial en el devenir histórico (*Geschichte*) (vid. Capítulo I, 1.3.2).

²⁵⁹ Sería interesante contrastar esta idea de la “modificación existencial” del espectador que plantea Gadamer con la “modificación biológica” que se genera en el organismo a partir de la percepción, según los actuales descubrimientos de la neurobiología (vid. Varela: 1997).

epistemología moderna (*Vorstellung*): en el caso de la primera, se reconoce una compenetración existencial entre el «sujeto» y su «objeto» de conocimiento, mientras que en el segundo caso el objeto se separa taxativamente y queda unilateralmente referido al sujeto, de modo tal que éste pueda imponerle sus normas (García-Leal: 2005, 104)²⁶⁰. Si bien en ambos casos se reconocen los dos términos de un mismo proceso cognitivo —realidad y sujeto cognoscente—, la relación que se establece entre ellos es diferente. En la base de esta diferenciación se encuentra el concepto hermenéutico de experiencia que ya hemos reseñado en el capítulo anterior²⁶¹. Así, aun cuando el punto de partida y el punto de llegada sea el mismo —la experiencia o *ἐμπειρία* y el conocimiento o *ἐπιστήμη*, respectivamente—, la «representación» puramente objetivante de la ciencia sigue otro camino que el de la «representación» participativa de la obra de arte: «En esto la ciencia moderna no hace sino continuar con sus propios métodos lo que de un modo u otro es siempre objetivo de cualquier experiencia. Una experiencia es válida sólo en la medida en que se confirma; en este sentido su dignidad reposa por principio en su reproductibilidad.» (Gadamer: 1991¹, 422).

De este modo, Gadamer no elude el problema planteado por la filosofía moderna, es decir, la relación entre «sujeto cognoscente» y «objeto conocido» —y el consiguiente problema de la validez del conocimiento—, sino que lo retrotrae desde un plano puramente epistemológico al plano de la ontología (Gadamer: 1991¹, 121-142)²⁶². Es importante poner de relieve en este punto la sustitución que propone Gadamer del concepto de «conciencia estética» por el de «experiencia del arte», concepto éste último íntimamente vinculado al concepto de «tradición» que tratamos con anterioridad: siempre en el contexto de una tradición, pues, se lleva a cabo la

²⁶⁰ Sobre la representación como *Darstellung* vid. Gadamer: 1991¹, 143-222.

²⁶¹ Vid. pp. 101-103.

²⁶² Cf.: “Según la tesis fundamental —positiva y polémica— de Gadamer, el arte constituye en primer lugar una experiencia del ser que puede describirse como adquisición de conocimiento” (Grondin: 2003, 67). Como destaca J. F. Zúñiga, la representación que tiene lugar en la obra de arte, además de aportar un conocimiento positivo de la realidad, pone de relieve la estructura hermenéutica del conocimiento humano (Zúñiga: 1990, 199), el cual es circular: comienza en la comprensión del ser a la que está abierta todo ser humano —donde los prejuicios asumirán un rol positivo (vid Gadamer: 1991¹, 344-360)—, pasa por la obra en tanto que explicitación de dicha comprensión, y regresa a la vida de la que surgió como experiencia adquirida. Ahora bien, este «círculo hermenéutico» que pone de relieve la obra de arte no es un «círculo vicioso», dado que la experiencia resultante de este proceso es siempre una experiencia transformadora para el que la tiene y que conlleva un «incremento» de sentido para la realidad (vid. Gadamer: 1991¹, 331 y ss.).

«fusión de horizontes» que implica la comprensión paradigmática del mundo que otorga la obra de arte²⁶³. De aquí resulta que la «reproductibilidad» de la experiencia, que en el caso del conocimiento científico viene dada por el experimento, en el caso de la obra de arte viene dada por su recepción histórica y no se reduce a un dato objetivo sino que se abre al contexto significativo de una tradición, extendiéndose así desde el momento de su concepción hasta el momento siempre actual de su recepción²⁶⁴.

Para describir esta peculiar relación entre el hombre y la obra de arte y en vistas de sentar las bases antropológicas de su reflexión, Gadamer acuñará las categorías de «juego» (*das Spiel*), «símbolo» (*das Symbol*) —o «imagen» (*das Bild*)— y «fiesta» (*das Fest*)²⁶⁵. Así, por una parte, con el concepto de «juego» (Gadamer: 1991¹, 145-154 y 1991², 66-83) el pensador alemán subraya la necesidad de que la conciencia se «entregue» a las reglas que la obra de arte plantea y abandone la posición de dominio de la realidad, pues de lo contrario permanecerá fuera del mundo que ésta representa; como destaca Grondin, dicho concepto permitirá a Gadamer «contemplar conjuntamente dos aspectos de la experiencia del arte, que parecen ir en sentido contrario el uno del otro, pero que resultan esenciales para su modo de ser, a saber, la circunstancia de que el arte representa una realidad autónoma y que nos sobrepasa, pero en la cual a la vez estamos siempre implicados.» (Grondin: 2003, 70). Por otra parte, con el concepto de «símbolo» (Gadamer: 1991², 83-99) Gadamer pondrá de relieve el carácter propiamente «objetivo» de la obra de arte en tanto que presencia real y efectiva de lo que ella representa²⁶⁶. Finalmente, el concepto de «fiesta» (Gadamer: 1991¹, 168-174 y 1991², 94-112) pondrá en evidencia la estructura temporal de la obra de arte, cuyo sentido no se encuentra confinado a las

²⁶³ Sobre el concepto de “fusión de horizontes” vid. pp. 30-33 y 100-102.

²⁶⁴ Así, la “representación” [*Darstellung*] de la obra de arte “significa no sólo la representación *de* algo (y, con ello, una emanación), sino también una representación *para* alguien, para quien ese ser adquiere forma.” (Grondin: 2003, 72-73).

²⁶⁵ “¿Cuál es la base antropológica de nuestra experiencia del arte? Esta pregunta tiene que desarrollarse en los conceptos de «juego», «símbolo» y «fiesta.»” (Gadamer: 1991², 65-66).

²⁶⁶ En algunos pasajes de su obra, para subrayar este aspecto Gadamer habla de “imagen” (*das Bild*) en lugar de “símbolo” (*das Symbol*) (vid. Gadamer: 1991¹, 182-211). En este sentido, es importante destacar que, en absoluta contraposición con el concepto moderno de símbolo que referimos al presentar los postulados de la denominada “teología del ícono” (vid. Capítulo II, 2.2), para Gadamer el símbolo no remite a otra cosa distinta del mismo sino que, al igual que la imagen cultural, “en él tiene lugar una especie de paradójica remisión que, a la vez, materializa en sí mismo, e incluso garantiza, el significado al que remite [...] La esencia de lo simbólico consiste en que no está referido a un fin con un significado que haya de alcanzarse intelectualmente, sino que detenta en sí su significado” (Gadamer: 1991², 95).

circunstancias históricas de su producción sino que se abre cada vez a las circunstancias de su recepción para ser «celebrado».

A partir de esta descripción de las bases antropológicas de la experiencia del arte, Gadamer establecerá la premisa fundamental de su reflexión: para que efectivamente «represente» algo, la obra arte debe ser cada vez «interpretada»²⁶⁷. Es preciso destacar que dicha exigencia interpretativa no proviene meramente de una «subjetividad» que otorga a la obra un significado a su antojo, sino que constituye el modo de ser mismo de la obra de arte en cuanto objeto, el cual ostenta, como la imagen cultural, una doble referencia: la referencia a un significado que, no obstante, existe sólo en virtud de un intérprete o espectador²⁶⁸. En este punto, en nuestra opinión, se hace evidente la analogía entre los planteamientos de Gadamer y la «razón estética» que propone Kordis para el ícono en nuestros días: en ambos casos se reconoce una aguda crítica a la condición de «cuadro» de la obra de arte moderna y su consiguiente pérdida de validez —crítica que en el caso de Gadamer encontrará un planteamiento metodológico— y se pone de relieve el rol activo y fundamental que juega el espectador para cualquier configuración artística —rol que en el caso de Kordis, como hemos visto, será explicitado en una lógica pictórica cuyo principio fundamental es la noción de ritmo.

En este sentido, el concepto de «representación» acuñado por Gadamer para referirse al modo de ser de la obra de arte, se ajusta perfectamente al requerimiento cultural del ícono que analizamos con anterioridad: representar «en función del» espectador. En efecto, a la hora de especificar la estructura temporal de la obra de arte, Gadamer recurrirá al concepto teológico de «simultaneidad» (*Gleichzeitlichkeit*), que se emplea precisamente para describir la experiencia del tiempo que tiene lugar en toda acción cultural:

²⁶⁷ Como destaca Grondin: “Toda clase de arte (incluso la literatura o la pintura, en las que esto podría parecer menos evidente) está destinada a una «representación». La mejor expresión para esta representación sería, seguramente, el término interpretación (las artes transitorias se denominan en francés «artes de interpretación»).” (Grondin: 2003, 72). En efecto, este es el sentido de la palabra alemana *Darstellung* que emplea Gadamer para referirse a la “representación” que tiene lugar en la obra de arte, la cual apunta a “la actualización presencial, al modo del teatro, por la que se rehace y transforma la verdad de algo” (García-Leal: 2005, 104).

²⁶⁸ “La representación del arte implica esencialmente que se realice para alguien, aunque de hecho no haya nadie que lo oiga o que lo vea” (Gadamer: 1991¹, 154). Resulta revelador que una de las ramas de la filosofía hermenéutica sea la denominada “Estética de la Recepción”, escuela de crítica literaria que se desarrolla principalmente en Alemania entre 1965 y 1980, cuyo principal representante es Hans Robert Jauss.

«Esta [la simultaneidad] constituye la esencia del “asistir”. No se trata aquí de la simultaneidad de la conciencia estética, pues ésta se refiere al “ser al mismo tiempo” y a la indiferencia de los diversos objetos de la vivencia estética en una conciencia. En nuestro sentido “simultaneidad” quiere decir aquí, en cambio, que algo único que se nos representa, por lejano que sea su origen, gana en su representación una plena presencia. La simultaneidad no es, pues, el modo como algo está dado en la conciencia, sino que es una tarea para ésta y un rendimiento que se le exige. Consiste en atenerse a la cosa de manera que ésta se haga “simultánea”, lo que significa que toda mediación quede cancelada en una actualidad total. [...] En este sentido la simultaneidad le conviene muy particularmente a la acción cultural, y también a la proclamación en la predicación. El sentido del estar presente es aquí una auténtica participación en el acontecer salvífico. [...] Pues bien, en este punto quisiera afirmar que en el fondo para la experiencia del arte vale exactamente lo mismo.» (Gadamer: 1991¹, 173)

En consideración del carácter eminentemente participativo que otorga Gadamer a la experiencia estética, la «simultaneidad» se hace imprescindible para que la obra de arte efectivamente «represente» algo, lo vuelva a presentar, lo haga actual para quien asiste a dicha representación. Este fenómeno se hace evidente en formas artísticas como la música o el teatro, donde la ejecución de la obra y su contemplación son literalmente simultáneas. Pues bien, para Gadamer toda obra de arte, incluso la pintura, presenta dicha estructura temporal. Esta sutil observación sobre el carácter «performativo» intrínseco a la obra de arte se ve confirmada por la fuerte tendencia del arte moderno — incluso de la pintura— a partir de la segunda mitad del siglo XX a escenificarse a través de las denominadas «acciones artísticas» o «*performances*», fenómeno que posiblemente denota un anhelo inconsciente del sustrato ritual de la práctica artística²⁶⁹. Conviene destacar en este punto que Gadamer no evoca ninguna virtud «mágica» de la obra de arte, sino que pone de relieve el hecho de que un determinado acontecimiento del pasado, en virtud de la obra de arte, presenta la posibilidad de «actualizarse» y adquirir un nuevo sentido en el presente, iluminándolo²⁷⁰.

²⁶⁹ Gadamer planteará como paradigma de dicho carácter “performativo” de la obra de arte la tragedia griega (Gadamer: 1991¹, 174-181).

²⁷⁰ Kordis dará un paso más al establecer de qué modo, pictóricamente, se lleva a cabo dicha “actualización” del ícono respecto a los sentidos del espectador, como hemos expuesto en el apartado 2.3 del presente capítulo.

Ahora bien, junto con este aspecto «imperfectivo» de la representación que tiene lugar en la obra de arte, Gadamer también reconoce en ella un aspecto «perfectivo», el cual viene dado por la condición objetual de la misma. Para establecer una analogía con el caso del ícono, podríamos decir que el aspecto «imperfectivo» del mismo viene dado por su referencia a los sentidos del espectador, y el aspecto «perfectivo» por su referencia al prototipo. En el contexto de la «razón estética» planteada por Kordis, recordemos, la referencia al prototipo no fue puesta en cuestión; sin embargo, no podemos desconocer que el ícono se dirige a alguien teniendo ya su propia referencia: el prototipo (Zographidis: 1997, 241). ¿Cómo se da esta relación entre imagen y prototipo? Por un lado, ciertamente, no se trata de una simple relación de inferioridad o superioridad, como en el caso del cuadro moderno, donde la representación constituye una «copia», o bien falsa o bien más verdadera (*ad realiora*) respecto a la verdad de lo que representa. Por otro lado, tampoco se trata de una relación exclusiva —puramente objetiva— que no contempla la participación del espectador. En el caso del ícono —y en el de la obra de arte en general según Gadamer— la imagen adquiere un estatuto ontológico en relación a lo representado, es decir, participa de su «verdad» y se constituye en su modo de mostrarse²⁷¹:

«Hasta ahora hemos verificado esta “ontología” de la imagen en relaciones profanas. Sin embargo, es evidente que solo la imagen *religiosa* permitirá que aparezca plenamente el verdadero poder óptico de la imagen. Pues de la manifestación de lo divino hay que decir realmente que sólo adquiere su “imaginabilidad” en virtud de la palabra y de la imagen. El cuadro religioso posee así un significado ejemplar. En él resulta claro y libre de toda duda que la imagen no es copia de un ser copiado, sino que comunica ópticamente con él. Si se lo toma como ejemplo se comprende finalmente que el arte aporta al ser, en general y en un sentido universal, un incremento de imaginabilidad. La palabra y la imagen no son simples ilustraciones subsiguientes, sino que son las que permiten que exista enteramente lo que ellas representan.» (Gadamer: 1991¹, 192)

En el caso del ícono, sin embargo, nos enfrentamos a una situación particular. Como hemos destacado con anterioridad, el núcleo dogmático de la tradición del

²⁷¹ En el contexto de su hermenéutica de la obra de arte, a esta “participación” de la imagen respecto al ser del prototipo Gadamer la denominará la “valencia óptica” de la imagen (Gadamer: 1991¹, 182-217)

ícono viene dado por el dogma de la Encarnación, evento a través del cual lo «divino» adquiere por sí mismo una forma histórica con características determinadas. En este sentido, su «imaginabilidad» no proviene puramente de la imagen artística sino que preexiste como en el caso del retrato. No obstante, esto no anula la premisa ontológica de la imagen planteada por Gadamer —para que algo se haga propiamente «visible para nosotros» necesita una imagen— sino que, por el contrario, la confirma:

«Pues en sentido estricto éste [el original] sólo se convierte en originario en virtud de la imagen, esto es, lo representado sólo adquiere imagen desde su imagen. Esto puede ilustrarse muy bien con el caso especial del cuadro representativo. Lo que éste muestra y representa es el modo como se muestra y se presenta el gobernante, el hombre de Estado, el héroe. Pero ¿qué quiere decir esto? No, desde luego, que en virtud del cuadro el representado adquiera una forma nueva y más auténtica de manifestarse. La realidad es más bien inversa: *porque* el gobernante, el hombre de Estado, el héroe tienen que mostrarse y representar ante los suyos, porque tienen que representar, es por lo que el *cuadro* adquiere su propia realidad.» (Gadamer: 1991¹, 191)²⁷²

En este punto nuevamente adquiere relevancia la cuestión de la tradición. La imagen, pues, no es meramente concebida por un genio individual sino que nace desde la experiencia de una comunidad, para la que aquella imagen puede significar algo. Por esta razón, en el contexto de la tradición, la imagen no existe en primer término ni como imitación de una «forma natural» ni como símbolo de una «concepción artística» sino como «tipo» de la tradición, tipo que se basa en una abstracción de rasgos fisonómicos elementales y que a lo largo de la historia se concreta de diversas maneras dando lugar a diversos «estilos»²⁷³. Ahora bien, ¿cómo es posible que un mismo prototipo natural tenga multitud de imágenes y que cada una de ellas reivindique una relación «verdadera» con él? Por otro lado, como subraya Gadamer, el hecho de que un prototipo se convierta en imagen está íntimamente relacionado con la función, digamos,

²⁷² Nótese el paralelo con la legitimización de la veneración de los íconos a partir del ejemplo de la imagen del emperador: al verla todo el mundo reconocía en ella a la persona del emperador y su investidura, de modo que quien venera su imagen no está venerando un trozo de metal o madera sino que lo venera a él mismo (vid. infra pp. 175-176).

²⁷³ Gadamer hace referencia al asunto en cuestión aludiendo al caso del arte griego antiguo, en cuyo contexto cada representación plástica del mito proviene de los tipos iconográficos definidos por la tradición poética (Gadamer: 1991¹, 192).

«cultural» o de «significación comunitaria» de la imagen, en cuyo caso ésta se constituye en *el* modo en que el prototipo se hace «visible para nosotros».

En nuestra opinión, estas dos cuestiones ontológicas que Gadamer pone de relieve en su hermenéutica de la obra de arte —la obra de arte como puente ontológico con la cosa representada (aspecto perfectivo) y como modo eminente de su mostrarse (aspecto imperfectivo)— se presentan de manera especialmente aguda en el caso de la tradición del ícono, donde es el mismo Dios, el principio causal de todo lo existente, el que «quiere» darse a conocer de ese modo, es decir, como «imagen». En este sentido, pues, los presupuestos ontológicos de la «teología de la imagen» desarrollada en el contexto del pensamiento cristiano oriental adquieren una relevancia inesperada para nuestra época²⁷⁴. Como destaca el mismo Gadamer respecto a la tradición iconófila del Oriente cristiano:

«Ellos consideraban que el que Dios se hiciera hombre representaba el reconocimiento fundamental de la manifestación visible, con la cual ganaron una legitimación para las obras de arte. En esta superación de la prohibición de las imágenes puede verse el acontecimiento decisivo que hizo posible el desarrollo de las artes plásticas en el occidente cristiano.» (Gadamer: 1991¹, 189-190)

2.4.2 El ícono como síntesis teológica

El núcleo dogmático de la teología cristiana oriental ha sido expuesto en los siete Concilios Ecuménicos reconocidos por la Iglesia Ortodoxa, los cuales tienen lugar entre los siglos IV y VIII. El último de estos concilios (II Concilio de Nicea, 787) girará en torno a la denominada querrela de las imágenes y la posición expresada en él es considerada generalmente una suerte de recapitulación de la doctrina ortodoxa²⁷⁵.

²⁷⁴ Cuyo análisis detallado llevaremos a cabo en el próximo capítulo de nuestra investigación.

²⁷⁵ “No hay ninguna rama de la enseñanza teológica que pueda aislarse del problema de la imagen sin correr el riesgo de separarse del tronco vivo de la tradición cristiana [...] Por la Encarnación — hecho dogmático fundamental del cristianismo—, «imagen» y «teología» guardan un vínculo tan estrecho que la expresión «teología de la imagen» podría casi convertirse en un pleonasma (por supuesto, siempre y cuando la teología sea considerada conocimiento de Dios en su Logos, imagen consustancial del Padre).” (Uspensky: 2013, 496-497; vid. tb. Evdokimov: 1991, Schönborn 1999 y Janeras: 2000, donde se expresa la misma opinión). Para una presentación sinóptica pero acuradísima de los fundamentos teológicos del ícono vid. Schönborn: 1999, donde se puede encontrar bibliografía detallada de cada periodo y tema en particular.

También es ampliamente reconocido que la discusión en cuestión no se trata de un debate «estético» en el sentido moderno de la palabra —es decir, en el que se pretende deliberar el significado del arte en cuanto tal—, sino que constituye sobre todo una disputa teológica donde se pone en juego la realidad o virtualidad de la Encarnación de Dios²⁷⁶. En este sentido, y como ya hemos subrayado con anterioridad, intentar derivar las particularidades plásticas del ícono de la discusión teológica que tiene lugar durante la querrela iconoclasta constituye un error metodológico —de ahí que en el presente apartado planteemos una distinción funcional entre ambas cuestiones²⁷⁷. Por otro lado, durante la querrela iconoclasta no se innovará respecto a la doctrina cristológica precedente, sino que se empleará dicha doctrina para establecer la legitimidad de la veneración de las imágenes de Cristo, la Virgen María y los santos²⁷⁸.

Ahora bien, esto no significa que la querrela iconoclasta suponga un hecho periférico en el proceso de conformación de la doctrina cristiana sino, muy por el contrario, se constituirá en una clave hermenéutica fundamental para su comprensión —sobre todo en nuestros días. A su vez, aun cuando el tema de la discusión no sea propiamente estético, las implicancias estéticas de la posición que define la iconofilia y los presupuestos filosóficos que subyacen a la misma darán lugar, como veremos en el próximo capítulo, a una inédita «ontología de la imagen».

El concepto de imagen presenta ya gran relevancia en el contexto del Antiguo Testamento, en tanto que describe el vínculo especial —la «alianza»— que se establece entre Dios y el hombre, creado a su «imagen y semejanza» (*κατ' εἰκόνα καὶ καθ' ὁμοίωσιν*) y depositario del dominio sobre la tierra (Gen 1, 26). No obstante, mientras que el hombre es imagen «imperfecta» de Dios —imperfección ontológica—, también existe una imagen «perfecta» de Él, la Sabiduría, que es «un espejo sin tacha de la actividad de Dios, una imagen de la excelencia de Dios» (Sab 7, 26) y un instrumento del que se sirve Dios para la Creación: su Logos o Palabra eterna (Léon-Dufour: 1962, 463). De este modo, en el Antiguo Testamento se prefigura el doble rol

²⁷⁶ Vid. Georgiadis: 2011, 74-105.

²⁷⁷ Cabe insistir en que la definición de “imagen (artificial)” o “ícono” que se encuentra en los textos de los escritores iconófilos no constituye contenido dogmático, no define una verdad de la fe (vid. Georgiadis: 2011, 74). En efecto, iconófilos e iconoclastas no discrepan respecto a esta definición sino respecto a la representabilidad de la segunda persona de la Trinidad, la Palabra encarnada.

²⁷⁸ Lugar central en la argumentación iconófila ocupará la obra de Atanasio de Alejandría (296-373) contra el Arrianismo (*Contra Arianos*, PG 26). Respecto a las fuentes patrísticas de la querrela iconoclasta vid. Georgiadis: 2011, 83-84.

y la doble naturaleza de la imagen en su perspectiva teológica: por un lado, ser imagen significa la posibilidad del hombre de «participar» en la vida divina como un don, sin perjuicio de la alteridad ontológica entre lo divino —lo «increado»— y lo humano —lo «creado»—, y, por otro lado, significa la «mediación» ontológica entre Dios y el universo a través de la creación que se concreta por obra de su Palabra eterna, en cuyo caso sí que se daría una identidad ontológica respecto a Dios.

En el contexto del Nuevo Testamento, estos dos aspectos de la imagen serán sintetizados en la persona histórica de Jesús de Nazaret, quien es «imagen del Dios invisible» (Col 1, 15), «fulgor de la gloria de Dios e impronta de su existencia» (Heb 1, 3); Hijo de Dios y Palabra eterna en quien se renueva la Alianza entre Dios y el hombre, y por quien nos ha sido dado ser llamados «hijos de Dios» (Jn 1, 1-14)²⁷⁹. Así pues, desde la perspectiva del evangelio cristiano, la persona histórica de Cristo se constituye en arquetipo de la relación filial entre el hombre y Dios, y a la vez en su modo más perfecto de manifestarse al hombre. Es importante destacar en este punto que esta inédita doctrina de la imagen donde «prototipo» —Padre— y «copia» —Hijo— son una misma cosa —Dios—, antes de cualquier desarrollo conceptual se manifestará como «comportamiento» —como experiencia—, en el cambio de culto que tiene lugar en el seno mismo del judaísmo: del culto de la Ley mosaica al culto de la persona histórica de Cristo; en efecto, sólo a partir de este nuevo «comportamiento» respecto a Dios aquello que parecía una secta judía comenzará a tomar la forma de una nueva religión²⁸⁰.

Ahora bien, en el contexto filosófico y religioso de la época, dicha identidad ontológica entre Dios y su «imagen», el reconocimiento de Cristo —un hombre que nace, muere y resucita— como Hijo de Dios, constituirá escándalo para unos y despropósito para otros²⁸¹. De aquí, pues, y en consideración de la pretensión histórica que caracteriza la predicación cristiana, surgirá la necesidad de elaborar un aparato

²⁷⁹ La doctrina ortodoxa de la imagen encontrará sus fuentes evangélicas principalmente en estos tres textos del Nuevo Testamento.

²⁸⁰ Como es sabido, el cristianismo tardará alrededor de un siglo en constituirse como religión autónoma respecto al judaísmo, proceso que se extiende desde Pentecostés, pasando por el martirio de Esteban (c. 34 d. C.), hasta consolidarse después de la destrucción de Jerusalén en el año 70 d.C., cuando tiene lugar una diáspora de los judíos y la comunidad cristiano-griega de Antioquía adquirirá especial protagonismo (vid. Moschos: 2008, 37-44).

²⁸¹ Cf. I Cor, 1, 23.

crítico para dar razón de esta nueva fe²⁸². Por otro lado, en el seno mismo del cristianismo aparecerán divergencias o «herejías» respecto a la naturaleza de esta relación entre Dios y Jesús de Nazaret, divergencias que se constituirán en una oportunidad, no obstante, para plasmar por escrito la experiencia del evangelio cristiano²⁸³. Para la «ortodoxia», el desarrollo del dogma cristiano comienza con el reconocimiento de Cristo como «imagen» de Dios (Nicea 325) y termina en una «iconología» (Nicea 787), la cual dará lugar a una original comprensión del estatuto y el rol de la representación artística. Entre ambos extremos, sin embargo, habrá que resolver dos cuestiones fundamentales: en primer lugar, ¿de qué modo Dios puede tener una imagen que posee su misma naturaleza? y, en segundo lugar, ¿cómo puede adquirir el Hijo de Dios una naturaleza humana sin perjuicio de su naturaleza divina? Estas dos interrogantes darán lugar a una «triadología» y una «cristología», respectivamente, las cuales preceden y otorgan las bases teológicas a la «iconología».

a) *La querrela trinitaria*

La primera gran controversia del cristianismo, que se desarrolla entre los siglos III y IV, surgirá de los postulados de Arrio, presbítero alejandrino que, si bien reconoce que Cristo es Hijo de Dios, «imagen» del Padre, sostiene que esta imagen posee una naturaleza diferente de su prototipo, y, consecuentemente, desconoce la divinidad perfecta de Jesús de Nazaret²⁸⁴. La cuestión planteada por el Arrianismo no es para nada descabellada, y, en efecto, se fundamenta en la comprensión filosófica

²⁸² En el mismo evangelio se empieza a desarrollar una nueva terminología a partir de la tradición judaica y la filosofía griega, sincretismo que ya se observaba en el mismo judaísmo de época helenística. Para un detallado análisis de la conformación del vocabulario filosófico del cristianismo y la relación entre judaísmo y helenismo vid. Zizioulas: 1976.

²⁸³ Empleamos aquí la palabra “herejía” como *terminus technicus*. En este sentido, es importante poner de relieve que toda “herejía” nace de una pretensión de “ortodoxia” y que ambas intentan legitimarse a partir de las mismas fuentes. Por otro lado, tanto “herejía” como “ortodoxia” no definen una postura homogénea, sino que presentan matices, y muchas veces se transponen. Dado que nuestro principal objetivo es presentar sinópticamente la posición de la teología cristiana respecto al ícono, en la presente exposición no nos detendremos en la primera y fundamental apologética del cristianismo respecto al “gnosticismo”, en tanto que este movimiento no constituye una “herejía” sino una religión autónoma; en cualquier caso, es importante destacar que dicha apologética de los primeros siglos de la era cristiana sienta un precedente fundamental para la discusión que se desarrollará posteriormente en el seno del cristianismo, especialmente respecto a la dialéctica entre materia y espíritu (vid. Zizioulas: 1976, 546-548).

²⁸⁴ Sobre la disputa entre Ortodoxia y Arrianismo desde la perspectiva ortodoxa vid. Janeras: 2000, 204-208 y Schönborn: 1999, 17-48.

del término «imagen» que prevalecía en aquella época: la imagen como copia o sucedáneo del prototipo²⁸⁵. Desde la perspectiva del Arrianismo, pues, los términos «Padre», «Hijo» y «Espíritu Santo» son atributos que caracterizan a Dios, predicando algo accidental de Él y se subordinan a Él, quien permanece inaccesible en una trascendencia pura y radical (Schönborn: 1999, 19). Para la Ortodoxia, por su parte, el problema fundamental que presenta esta interpretación es el carácter puramente «simbólico» que adquiere la Encarnación y la consiguiente destrucción del puente ontológico que se establece entre los planos de lo creado y lo increado, entre lo divino y lo humano. De este modo, desde la perspectiva ortodoxa, los términos «Padre», «Hijo» y «Espíritu Santo» no son simplemente atributos que predicando algo de una divinidad cerrada en sí misma; antes bien, estas palabras declaran el «modo de ser» de un Dios trinitario, cuya trascendencia no se muestra en un empoderamiento abstracto sino en su libertad soberana de donarse al Hijo y al Espíritu Santo, sin perjuicio de su soberanía absoluta (Schönborn: 1999, 22 y Janeras: 2000, 206-207).

De esta manera, en el contexto de la Ortodoxia la palabra «imagen» no alude solamente a una diferencia sino también —y sobre todo— a una identidad, identidad que se basa en la semejanza: ser imagen, pues, significa ser imagen «de» algo, imagen en virtud de la cual aquello que ésta «representa» lleva a cabo su representabilidad, es decir, se manifiesta²⁸⁶. En este sentido, la expresión «el Hijo es imagen del Padre» pone de relieve dos aspectos del modo de ser de Dios: por una parte, que Dios no constituye una realidad estática, puramente «trascendente», sino que se muestra como una realidad dinámica que se entrega y se involucra en la historia del hombre, y, por otra parte, que el Hijo, la Palabra encarnada, es el modo privilegiado de conocerlo²⁸⁷. Para fundamentar esta inédita concepción ontológica se llevará a cabo la distinción

²⁸⁵ Vid. Grabar: 1968, 15-19.

²⁸⁶ El concepto de imagen aplicado a la relación entre el Padre y el Hijo será empleado por Atanasio de Alejandría en su célebre comparación con el retrato del emperador: “el que mira la imagen del Emperador ve en ella al Emperador, pues su forma está en la imagen” («ὁ ἐνορών εἰκόνα τοῦ βασιλέως ὁρά ἐν αὐτῇ τὸν βασιλέα, ἡ γὰρ ἐκείνου μορφή καὶ τὸ εἶδος ἐστὶν ἐν τῇ εἰκόνι» *Contra Arianos*, PG 26, 332AB). Por su parte, el carácter transitivo de la imagen que, al tiempo que pone en relación, salvaguarda su diferencia respecto al prototipo, será expresado por Basilio de Cesarea a través de la siguiente formulación: “el honor tributado a la imagen se dirige al prototipo” («ἡ τῆς εἰκότος τιμὴ ἐπὶ τὸ πρωτότυπον διαβαίνει» *De spiritu sancto*, PG 32, 149C). Ambas sentencias constituirán los dos principales tópicos del VII Concilio Ecuménico (Nicea 787) en el contexto de la querrela de las imágenes, aplicadas, no obstante, a la relación entre la imagen artificial (el ícono) y su prototipo natural. Volveremos sobre esto más adelante.

²⁸⁷ Cf. Jn 14, 9: “¿Tanto tiempo he estado con ustedes, y todavía no Me conoces, Felipe? El que Me ha visto a Mí, ha visto al Padre. ¿Cómo dices tú: «Muéstranos al Padre»?”.

entre la esencia (*οὐσία*) y el modo de ser de esta esencia (*ὑπόστασις*), el modo en que esta esencia se realiza a través de una existencia concreta²⁸⁸. Así pues, en la perspectiva ontológica de esta distinción, la esencia de Dios —esencia «supraesencial» o *ὑπερούσια* y, por tanto, incognoscible en cuanto tal— se diferencia del modo de ser de Dios: modo de ser «personal» en el que se da a conocer, que en el caso del evangelio cristiano se expresa por convención con las palabras Padre, Hijo y Espíritu Santo²⁸⁹.

Los principales artífices de esta «triadología» serán los denominados padres capadocios del siglo IV (Basilio de Cesarea [330-379], Gregorio de Nisa [335-396] y Gregorio Nacianceno [329-389]), cuyos postulados darán continuidad a la doctrina trinitaria del I Concilio Ecuménico (Nicea, 325). En este concilio, pues, se había estatuido el primer credo o «símbolo» de la fe cristiana, donde se señala el carácter trinitario (*τρισυπόστατος*) de la realidad divina y el carácter consubstancial (*ὁμοούσιος*) del Hijo respecto al Padre²⁹⁰. Como observa Ch. Schönborn, resulta significativo que inmediatamente después de dicho Concilio surgen las primeras grandes representaciones del Pantocrátor, tema iconográfico que representa a Cristo entronizado, cocreador y salvador del mundo (Schönborn: 1999, 26).

b) La querrela cristológica

La segunda controversia del cristianismo se desarrollará principalmente entre los siglos V y VII, y estará relacionada con la siguiente cuestión: en el caso de que el Hijo, como imagen del Padre, sea consubstancial a Dios, ¿cómo puede ser al mismo tiempo hombre? ¿Es realmente la Encarnación la expresión del Hijo mismo de Dios? La extrapolación de la consubstancialidad de las tres personas divinas conducirá rápidamente a la negación de la plenitud de la naturaleza humana de Cristo, poniendo

²⁸⁸ Vid. pp. 137-138. Volveremos sobre esta distinción en el próximo capítulo.

²⁸⁹ Es decir, modo de ser como “relación” (vid. infra, Capítulo III, 3.3.3).

²⁹⁰ Vid. Janeras: 2000, 205. Se observa una analogía en el empleo de dichos términos por parte de la filosofía neoplatónica (vid. Plotino, *Enéada* 5) en cuyo contexto, sin embargo, se produce una jerarquización entre las hipóstasis, de donde se deriva la inferioridad ontológica de la imagen respecto al prototipo. En el caso de la teología trinitaria, no obstante, no se da un modo de ser ontológicamente superior respecto a otros, como queda meridianamente claro a través del carácter consubstancial del Padre, “principio causal”, respecto al Hijo “engendrado” y al Espíritu “enviado”; en virtud de la “consubstancialidad”, pues, aún cuando difiera hipostáticamente, la imagen no es ontológicamente inferior respecto al prototipo. Para una explicación más detallada respecto a la distinción entre “esencia” e “hipóstasis” vid. Capítulo III, 3.3.1.

entre paréntesis, al igual que el Arrianismo, el rol soteriológico de la Encarnación. Esta extrapolación se expresará de dos maneras: o bien sosteniendo que la naturaleza humana de Cristo es absorbida por su naturaleza divina («Monofisismo»), o bien postulando la separación absoluta de ambas naturalezas, dando lugar a dos personas o hipóstasis: una divina, verdadera y eterna, y otra humana, aparente y transitoria («Nestorianismo» o «Difisismo»)²⁹¹. Ahora bien, en ambos casos se comprende la Encarnación —la dimensión orgánica que adopta Dios a través del cuerpo— como algo «virtual» y, aún cuando se reconocen las dos naturalezas de la segunda persona de la Trinidad, se suprime la relación entre ambas, de donde resulta la anulación del puente ontológico entre lo divino y lo humano. Con la querrela cristológica, pues, se vuelve a cuestionar el significado teológico del concepto de «imagen»; como subraya Schönborn:

«La gran paradoja de la revelación cristiana es que Dios mismo se ha hecho hombre y que su encarnación no representa una más, aunque sea la más grande, de las manifestaciones del Logos divino, una entre las muchas “fulguraciones” del absoluto en la finitud: por el contrario, a partir de la encarnación existe una identidad real entre el Logos y un ser humano histórico, concreto.» (Schönborn: 1999, 77)

Para salvaguardar esta «identidad» entre lo divino y lo humano en la persona —imagen— del Hijo, el IV Concilio Ecuménico (Calcedonia 451) definirá contra las dos herejías recién mencionadas que Cristo posee dos naturalezas pero «en» una sola persona —dos naturalezas *ἐνυπόστατες*—, persona en la cual ambas naturalezas coexisten «sin separación» (*ἀχώριστες*) y «sin confusión» (*ἀσύγχυτες*)²⁹². En este sentido, después del calcedonense, se confesará que en la existencia corporal de la persona histórica, única e irrepetible de Jesús de Nazaret se manifiesta de manera

²⁹¹ Vid. Schönborn: 1999, 49-76 y Janeras: 2000, 209-213. El monofisismo y el nestorianismo surgirán en el contexto de las escuelas teológicas de Alejandría y Antioquía, respectivamente, los dos centros intelectuales del cristianismo de los primeros siglos. Ambas designaciones perviven en la actualidad para denominar algunas comunidades cristianas de la zona de Egipto y Siria (iglesias monofisitas) y de Irak y el Kurdistán (iglesias nestorianas) (vid. Janeras: 2011, 20-22).

²⁹² Ambas naturalezas se unen al nivel de la hipóstasis, unión donde se “comprenden” mutuamente (*περιχωροῦσιν εἰς ἀλλήλας*) sin llegar a confundirse (Lampe: 1961, 1077-1078). Las dos principales figuras de la Ortodoxia en las disputas cristológicas serán Cirilo de Alejandría (370-444), durante la primera etapa que se extiende hasta el IV Concilio Ecuménico (vid. Schönborn: 1999, 76-92) y Máximo Confesor (580-662), durante la segunda etapa que concluye con el VI Concilio Ecuménico en 680-1 (vid. Schönborn: 1999, 92-120 y Janeras: 2000, 151-153).

perfecta el Dios trinitario, hecho que otorga la posibilidad de que toda criatura, en virtud de la gracia, pueda también participar, aquí y ahora, de la existencia divina²⁹³. De este modo, en el contexto de la cristología, la frase «el Hijo es la imagen del Padre», además de expresar el modo de ser de la existencia divina, dará pie para vincular dicha existencia con una forma visible, con un conjunto de rasgos físicos, con un rostro concreto: Jesús de Nazaret.

c) La querella de la imagen

La tercera gran controversia que agitará al mundo cristiano será la querella de las imágenes, la cual se desarrolla entre los siglos VIII y IX. Como hemos adelantado, el trasfondo de la discusión es eminentemente cristológico: la legitimidad de la veneración de las imágenes pasa indefectiblemente por el reconocimiento de la hipóstasis teándrica de Cristo, es decir, de la divinidad de la existencia histórica —del cuerpo— de Cristo. En efecto, en el Concilio convocado por el emperador iconoclasta Constantino V (Hiería, 754), el asunto en cuestión se plantea en los siguientes términos: ¿cómo una imagen del cuerpo de Cristo sería capaz de representar también su naturaleza divina? Para los iconoclastas, pues, la hipóstasis teándrica del Hijo es irrepresentable pictóricamente, dado que en la representación pictórica comparece sólo su naturaleza humana —y ni siquiera completa, dado que se omite la realidad psíquica²⁹⁴. A esta imposibilidad, además, hay que añadir el carácter artificial de la imagen pintada respecto a su prototipo natural, imagen que, al ser venerada, se acerca peligrosamente al dominio del ídolo. Al tenor de estas legítimas objeciones, pues, hay que entender la negación iconoclasta de la representación artística, la cual en ningún

²⁹³ En este punto se puede observar cómo de la cristología se deriva una antropología, basada en la “divinización” (*θεωσις*) o unión del hombre con Dios a través de la gracia: Cristo se hace hombre para que el hombre se haga Dios (vid. Schönborn: 1999, 90-92).

²⁹⁴ Para una detallada exposición de los argumentos teológicos iconoclastas vid. Schönborn: 1999, 142-161; para una reseña histórica vid. Grabar: 1998; finalmente, para un interesante enfoque de la posición iconoclasta que otorga una nueva perspectiva sobre la cuestión vid. la comunicación inédita de Ernest Marcos Hierro, “*Consideraciones profanas sobre la teología iconoclasta: los cánones del Concilio de Hiería del 754*” en: XIV Jornadas de Bizancio: “Bizancio durante el conflicto iconoclasta: en busca de una identidad”, Madrid, noviembre de 2007.

caso plantea la supresión de toda imagen sino la imposibilidad de que ésta se constituya en «lugar» de revelación²⁹⁵.

Durante el primer periodo de la querella (726-787) sólo una de las objeciones planteadas por los iconoclastas será respondida por la Ortodoxia: la prohibición veterotestamentaria de elaborar imágenes de Dios²⁹⁶. De este modo, a partir del VII Concilio Ecuménico (787) se establecerá la diferencia entre «adoración» (*λατρεία*) a Dios y «veneración» (*προσκύνησις*) de los íconos, definiéndose así el carácter eminentemente «transitivo» de la imagen artificial: «Conforme a la enseñanza de los santos padres, declaramos que *el honor tributado a la imagen se dirige al prototipo* y que *el que mira la imagen del Emperador ve en ella al Emperador, pues su forma está en la imagen*; de acuerdo a esto, pues, al despreciar la imagen también se desprecia al prototipo»²⁹⁷.

Ahora bien, como se hace evidente, el concepto de «imagen» en el contexto de la querella iconoclasta presenta una particularidad: ya no hablamos de una imagen «natural», es decir, consubstancial respecto al prototipo; ni siquiera de una imagen que muestre la hipóstasis en toda su integridad —una imagen pictórica no puede reproducir la infinidad de rasgos que caracterizan una existencia concreta, sino sólo su forma visible y siempre de manera parcial. En este sentido, al tenor de la segunda objeción iconoclasta —una imagen pintada es siempre inferior respecto a su prototipo—, cabe preguntarse de qué manera sigue siendo válido el doble significado

²⁹⁵ De este modo, el arte iconoclasta asignará a la imagen una función profana-decorativa (Schönborn: 1999, 144). Es destacable que durante el periodo de prohibición de los íconos se siguen acuñando monedas con la esfinge del Emperador, la cual, además, ocupa las dos caras de la moneda, sustituyendo la del Pantocrátor que ocupaba una de ellas. Schönborn ve en esto la manifestación de un factor político —el enfrentamiento entre Iglesia y Estado— indudablemente presente en la querella en cuestión: “La resistencia de los iconódulos frente al iconoclasmo imperial cobraba su combatividad en el campo de batalla de la contraposición entre Cristo y el emperador. Se debía elegir a quién obedecer.” (Schönborn: 1999, 169).

²⁹⁶ Según Schönborn, no se abordará la cuestión propiamente cristológica del debate (Schönborn: 1999, 176-182). En este primer periodo de la querella iconoclasta, que se extiende hasta la celebración del VII Concilio Ecuménico en 787, como defensores de las imágenes destacan las figuras del Patriarca Germán de Constantinopla (635-732) (Schönborn: 1999, 163-167), el Monje Jorge de Chipre (Schönborn: 1999, 167-171) y Juan Damasceno (675-749) (Schönborn: 1999, 171-176).

²⁹⁷ «εἶπομεν ἐκ τῶν ἁγίων πατέρων ἀρυσάμενοι, ὅτι, ἡ τῆς εἰκόνοσ τιμὴ ἐπὶ τὸ πρωτότυπον διαβαίνει καὶ ὅτι ὁ ἐνορῶν εἰκόνα τοῦ βασιλέωσ ὁρᾷ ἐν αὐτῇ τὸν βασιλέα, ἡ γὰρ ἐκείνου μορφὴ καὶ τὸ εἶδος ἐστὶν ἐν τῇ εἰκόνι. αὐτὴ ἡ φύσις τῶν πραγμάτων διδάσκει, ὅτι τῆσ εἰκόνοσ ἀτιμαζομένησ, πάντοσ τὸ πρωτότυπον ἀτιμάζεται» (Actas del VII Concilio Ecuménico, PG 13, 273AB, la negrita es nuestra). Como hemos visto, las dos formulaciones que destacamos en cursiva —las cuales son atribuidas a Atanasio de Alejandría y Basilio de Cesarea— fueron acuñadas durante la querella trinitaria (vid. nota 286).

del término cristiano de imagen que se desprende de la expresión «el Hijo es imagen del Padre», esto es, la imagen como «el» modo de mostrarse Dios al hombre y «el» modo en que se relaciona lo divino y lo humano; en otras palabras, la imagen como puente ontológico entre la realidad divina-increada y la realidad humana-creada²⁹⁸.

En nuestra opinión, uno de los puntos más interesantes y más significativos de la argumentación iconófila para nuestra época será justamente el reconocimiento del estatuto ontológico de la imagen artística y la consiguiente reivindicación del rol soteriológico de la materia: la imagen no «ilustra» meramente sino que «realiza»²⁹⁹. Ambos aspectos se fundamentan en la expresión «el Hijo es imagen del Padre» y, por tanto, en la Encarnación, de manera que «la imagen *artificial* o *mimética* de la tradición litúrgica ortodoxa se define por analogía a la definición teológica del *Hijo* como *imagen natural* de Dios Padre, el cual es al mismo tiempo la Palabra encarnada de la Economía de la Salvación.» (Georgiadis: 2011, 105)³⁰⁰.

En el segundo periodo de la querrela iconoclasta (815-843), se abordará esta analogía entre imagen natural e imagen artística, analogía que se basa en el hecho de que la imagen, tanto natural como artística, es siempre algo *respecto a* algo (*πρὸς τι*)³⁰¹. Como destacamos más arriba, desde la perspectiva ortodoxa la imagen denota al mismo tiempo identidad y diferencia: siempre es imagen «de» algo —cuando

²⁹⁸ Cf.: “En cualquier caso, la pregunta es de qué manera es posible que el mismo Dios trinitario, para el cual es válida la unidad natural y la diferencia hipostática, otorgue un tipo de unidad y diferencia análogas a la relación entre los seres creados. En otras palabras, ¿cómo es posible que el Dios trinitario increado constituya el arquetipo de la creación? La respuesta a esta pregunta viene dada por el dogma de la *encarnación*, de la unión hipostática entre divinidad y humanidad que se da en el Dios-Palabra, donde el término *imagen* adquiere un punto de referencia distinto al que observamos en la triadología.” (Georgiadis: 2011, 92-93).

²⁹⁹ Esta apología de la materia se encuentra en la base de la ontología de la imagen y se remonta a la “sarcología” que postula Ireneo de Lyon (130-202) ante la posición gnosticista que plantea una división taxativa y subordinante entre materia y espíritu (vid. Zizioulas: 1976, 567-568). Durante la querrela de las imágenes, capital resulta la obra de Juan Damasceno, quien al defender el carácter soteriológico de la materia, según Schönborn, “ha tocado aquí el nervio de toda corriente hostil a las imágenes, para las que la materialidad de los iconos es una profanación de la imagen divina. «Mediante la materia se realiza mi salvación». La materia no está en la periferia externa y más baja de la lejanía de Dios, como en el neoplatonismo, no es lo más lejano de Dios y por lo tanto lo más infernal. Más bien toda la economía de la salvación está mediada por el elemento material. Así, la materia no es un obstáculo en el camino hacia Dios, sino que se convierte en lugar de la mediación de la salvación, a través de su inclusión en el Misterio de Cristo.” (Schönborn: 1999, 174).

³⁰⁰ En palabras de Schönborn, “La encarnación fundamenta el icono, y el icono muestra la encarnación.” (Schönborn: 1999, 250).

³⁰¹ Vid. Schönborn: 1999, 187. Las dos personalidades iconófilas de este periodo son el Patriarca Nicéforo de Constantinopla (758-829) (Schönborn: 1999, 182-193) y el monje Teodoro Estudita (759-826) (Schönborn: 1999, 193-207).

pierde esta referencialidad deja de ser imagen y se convierte en ídolo³⁰². En este sentido, como subrayará insistentemente Teodoro Estudita, es tan absurdo sostener que imagen y prototipo sean «sólo» lo mismo como afirmar que sean «sólo» algo distinto: aquello que define a la imagen, pues, es su carácter «relacional»³⁰³.

De este modo, tanto en el caso de Cristo respecto a Dios —donde se reconoce una identidad esencial— como en el caso del ícono respecto a Cristo —o respecto a cualquier otro ente representado artísticamente, donde no se da dicha identidad—, la imagen no pretende definir el ser del ente —su esencia— ni sustituirlo como copia sino poner de manifiesto un «modo de la existencia» —la existencia como relación—, de donde se deriva la peculiar perspectiva ontológica de esta «teología de la imagen»: que algo *sea*, en primer término, no significa que sea *algo* en particular sino que es algo porque *está-en-relación*³⁰⁴.

Como hemos visto en esta breve exposición, el término imagen deviene un concepto teológico medular para la doctrina cristiana en el marco de los VII Concilios Ecuménicos reconocidos por la Iglesia Ortodoxa, doctrina que se ha encarnado en una tradición pictórica: la tradición del ícono. Esta tradición, para la Ortodoxia, está directamente vinculada a aquella experiencia que origina el evangelio cristiano: la experiencia filial —personal— del Dios trinitario. En el ícono, pues, se busca «poner en obra» esta experiencia. Así, como destaca Georgiadis, «De acuerdo con la experiencia de la comunidad eclesial, los santos íconos constituyen objetivamente *lugar del cuerpo* de la Palabra encarnada, a través de la cual la Santa Trinidad actúa en la creación [...]» (Georgiadis: 2011, 105).

A lo largo de este capítulo describimos de qué manera el ícono, en su calidad de «lengua plástica», pone en obra esta experiencia de la relación. Así pues, a partir del análisis de la especificidad plástica de sus elementos pictóricos, descubrimos que la función principal del estilo del ícono no es ni la simbolización de un mundo «espiritual» ni la descripción de un «contenido» dogmático, sino la concreción de un cometido litúrgico: referir la forma representada a los sentidos del espectador. En este estadio de nuestro «giro hermenéutico», pues, se intenta superar la concepción de la tradición del ícono como un mero «estilo» en vistas de acceder a su modo de

³⁰² Vid. Georgiadis: 2011, 77.

³⁰³ Vid. *Antirrheticus II* (PG 99, 420 D, 504 D y 505 A). Vid. tb. Patriarca Nicéforo: aún cuando imagen y prototipo no sean consubstanciales, esto no significa que “sean” algo distinto (*Apologeticus*, PG 100, 280 A). Volveremos sobre esto en el próximo capítulo.

³⁰⁴ La manifestación de cualquier alteridad diferenciante presupone una relación.

funcionamiento como obra de arte. De este modo, a partir de los planteamientos de Giorgos Kordis, establecimos que la razón de ser del ícono no es ni «simbólica» ni «dogmática» sino una «razón estética», razón que conduce a un empleo «relacional» —rítmico— del dibujo, la composición y el color. Ahora bien, a la luz de sus presupuestos estéticos y teológicos, nos damos cuenta de que la razón del ícono es «estética» no sólo porque pone en relación una forma pictórica con los sentidos del espectador, sino sobre todo porque manifiesta y da lugar a un «modo de ser» relacional. Desde nuestro planteamiento metodológico, pues, es en este nivel «ontológico» donde teología y estética se vinculan, nivel a partir del cual la «lengua plástica» del ícono adquiere su sentido.

CAPÍTULO III

CHRISTOS GIANNARÁS: LA IMAGEN «ECLESIAL». HACIA UNA ONTOLOGÍA DE LA IMAGEN

«“Belleza” (κάλλος) es aquello que nos llama (καλώ), por tanto constituye una invitación a establecer una relación.»

«El ícono llama al espectador a entrar en relación con lo representado a través del culto.»

Christos Giannarás.

3.1 La teología ortodoxa como punto de referencia de la filosofía griega contemporánea

3.1.1 La discusión en torno al concepto de «persona»

El redescubrimiento de la tradición del ícono que tiene lugar progresivamente desde mediados del siglo XIX, como vimos en la Introducción, no se limitó a un hallazgo arqueológico sino que se vinculó desde el primer momento a un proyecto de Modernidad, un proyecto civilizatorio que buscó dar respuesta a una coyuntura del presente. Como vimos en la primera parte del Capítulo I de nuestra investigación (1.1), en países como Grecia o Rusia dicho fenómeno de fusión entre tradición y Modernidad no constituye una mera proyección romántica, sino que hunde sus raíces en un proceso histórico con características propias y en alguna medida paralelo a las transformaciones que dan forma a la civilización moderna occidental. De este modo, al igual que la *intelligentsia* griega a la hora de participar en la formación de un ideario para el Estado griego moderno, parte importante de los intelectuales rusos que asisten a la elaboración del proyecto socialista de Rusia verán en la tradición cultural del Oriente cristiano un auténtico «correlato objetivo» para la conformación de un nuevo estado de cosas. Fruto de este proceso, como hemos señalado ya, será la obra

de F. Dostoyevski, K. Malevic y P. Florenski, entre otros muchos destacados filósofos y artistas rusos³⁰⁵.

En efecto, en el ámbito de la filosofía en particular, el redescubrimiento de la patología griega y la reflexión en torno al concepto de «persona» presente en la literatura teológica oriental se enmarca en las búsquedas de las principales corrientes de pensamiento de la época, como el marxismo y el existencialismo³⁰⁶. Por su parte, como veremos en el siguiente apartado, la teología «apofática» del Oriente cristiano otorgará nuevas líneas de interpretación para el nihilismo europeo durante la segunda mitad del siglo XX. En este sentido, gracias a la presencia de intelectuales rusos exiliados en las principales capitales culturales de Occidente, el «correlato objetivo» de la tradición cristiana oriental no se limitará al desarrollo de una nueva cultura nacional sino que jugará un rol activo en la conformación de la misma cultura occidental contemporánea. Testimonios directos de este fenómeno de retroalimentación constituyen, en el ámbito del arte, el nacimiento de la pintura abstracta y, en el ámbito de la filosofía, la aparición del «personalismo»³⁰⁷.

Ahora bien, ambos redescubrimientos, el del «ícono» y el de la «persona», en alguna medida se han desarrollado de manera independiente hasta la actualidad. La aparente incompatibilidad entre el ícono y la obra de arte, entre teología y estética, sin lugar a dudas han contribuido a este distanciamiento, solapando a la vez aquello que la tradición del ícono «quiere» decir en nuestros días.

Como apuntábamos al comienzo del capítulo anterior, la necesidad de renovar la tradición del ícono —y, por extensión, de dialogar con la realidad artística contemporánea— se comenzará a plantear de manera explícita en Grecia sólo a partir de la segunda mitad del siglo XX. Sólo entonces, cuando ya han madurado las nuevas generaciones de iconógrafos, se adquiere la perspectiva histórica y crítica para la dilucidación y la formulación de las cuestiones que el redescubrimiento moderno de la tradición del ícono implica. Este proceso, como vimos a lo largo del capítulo anterior, se extiende hasta la actualidad y encuentra un planteamiento metodológico en la obra

³⁰⁵ Vid. Introducción, 0.1.

³⁰⁶ Respecto a la “teología de la persona” desarrollada en el ámbito de la Ortodoxia a lo largo del siglo XX vid. Lubardić: 2011¹ y 2011².

³⁰⁷ Se suele citar como precedentes del personalismo la obra de los filósofos rusos V. Soloviev (1853-1900) y N. Berdiáyev (1874-1948), éste último exiliado en París por el régimen soviético (vid. Mounier: 2005, 20-22). Por su parte, el florecimiento de la «teología de la persona» y el nacimiento del «personalismo» tendrán como centro un mismo lugar y periodo temporal: París, durante la primera mitad del siglo XX.

de Giorgos Kordis. Pues bien, de manera análoga y también a partir de la segunda mitad del siglo XX, la elaboración de una propuesta filosófica crítica basada en la tradición teológica del Oriente cristiano —obra de Christos Giannarás— se constituye en uno de los frentes de la discusión filosófica griega contemporánea³⁰⁸.

Desde la fundación de la primera Universidad griega —la Universidad de Atenas, en 1837—, una de cuyas cuatro facultades será la Facultad de Teología (junto con las facultades de Derecho, Medicina y Bellas Artes), habrá que esperar alrededor de un siglo para que el pensamiento griego comience a adquirir cierta autonomía y una fisonomía determinada (Andriópoulos: 1990, 39)³⁰⁹. Como vimos anteriormente, durante este periodo de cien años fermentará la síntesis entre la indeleble impronta bizantino-popular y los movimientos culturales importados desde Europa occidental, proceso en el cual la llegada del Helenismo de la diáspora a Atenas será un factor determinante y cuyo catalizador fundamental será la denominada Generación del 30³¹⁰. En este nuevo contexto, pues, y con ocasión del I Congreso de Teología de Atenas (1936), tendrá lugar el encuentro «formal» entre pensadores griegos y pensadores rusos de la diáspora, evento gracias al cual los intelectuales griegos entran en contacto con una nueva Ortodoxia, contrapuesta al modelo escolástico impuesto en la Universidad de Atenas y cuyas características principales vienen dadas por una relectura de la patrología oriental y una confrontación ecuménica con el mundo moderno (Janeras: 2000, 189-190)³¹¹.

Sin embargo, los primeros frutos de esta apertura aparecerán bastante más tarde, hacia principios de la década de los 70³¹². Entre las causas de la tardanza, sin duda, se encuentra la inestabilidad sociopolítica que atraviesa el estado neoheleno desde la ocupación alemana durante la II Guerra Mundial (1941-1944), pasando por una guerra civil (1946-1949) y una dictadura (1967-1974)³¹³. Por otro lado, no

³⁰⁸ Para una panorámica de la discusión teológica griega durante el siglo XX vid. Spiteris: 1992 y Russell: 2006.

³⁰⁹ Al igual que los primeros artistas del nuevo Estado griego, durante este intervalo los pensadores de la Grecia moderna se concentrarán en la nueva capital, Atenas, y se formarán bajo la tutoría de universidades europeas, especialmente alemanas (Andriópoulos: 1990, 43). Vid. Capítulo I, 1.1.2.

³¹⁰ Vid. Capítulo I, 1.2.1.

³¹¹ A este congreso asistirá el teólogo ruso G. Florovsky (1893-1979), uno de los principales gestores, junto con V. Lossky (1903-1958), del renacimiento de la patrística oriental. Para más información sobre el congreso en cuestión vid. Alibizatos, A (ed.), *Procès -Verbaux du Premier Congrès de Theologie Orthodoxe*, Αθήνα 1939.

³¹² En 1976 tendrá lugar el II Congreso de Teología de Atenas.

³¹³ Vid. Fleischer: 2000, Kontis: 2000 y Diamantópoulos: 2000.

obstante, este periodo de tiempo será necesario para asimilar y vincular la nueva perspectiva hermenéutica inaugurada por los rusos a la realidad cultural específicamente griega, proceso a través del cual se intentará sacar a la luz la especificidad griega del pensamiento teológico ortodoxo, el cual, a su vez, se asumirá como continuación natural del legado filosófico de la Antigüedad³¹⁴. En este proceso de asimilación, un rol catalizador jugarán las denominadas «cofradías teológicas», movimientos religiosos de carácter nacionalista que tendrán una importante injerencia en la sociedad griega de la época, y en reacción a cuyo ideario surgirá el proyecto filosófico de Christos Giannarás³¹⁵.

Ahora bien, es importante tener en cuenta que las referencias de la filosofía griega moderna no se restringen al renacimiento del pensamiento teológico ortodoxo. La obra de destacados representantes de la escena filosófica griega contemporánea como Cornilios Kastoriadis (1922-1997) y Panagiotis Kondylis (1943-1998) tendrá como punto de referencia sistemas filosóficos exclusivamente occidentales³¹⁶. Sin embargo, aquello que otorga especial relevancia al renacimiento de la teología ortodoxa en Grecia durante la década de los 70 es, por una parte, su sincronía con el proceso de renovación de la tradición del ícono que tiene lugar durante la segunda mitad del siglo XX en Grecia (vid. Capítulo II) y, por otro, el rol central que asumirá en el desarrollo de la identidad griega moderna, problemática que se encuentra en el origen de nuestro «giro hermenéutico» del ícono (vid. Capítulo I)³¹⁷. En este contexto, la obra de Christos Giannarás se destacará, en tanto que conseguirá sintetizar de manera crítica y sistemática la problemática filosófica moderna con el patrimonio filosófico de Bizancio, otorgando un nuevo horizonte interpretativo para nuestro «giro hermenéutico».

³¹⁴ Vid. Apéndice II pp. 263-266. La hipótesis de la *Kontinuität* encontrará uno de sus principales defensores en el filósofo alemán Klaus Oehler (vid. Oehler: 1969).

³¹⁵ Volveremos sobre el fenómeno de las cofradías más adelante.

³¹⁶ Kastoriadis desarrolla su labor filosófica principalmente en París, donde vive desde 1946 hasta su muerte. Fue fundador, en los años 40, del movimiento político “Socialismo o barbarie”, donde participaron destacados intelectuales franceses contemporáneos como G. Genette o J. F. Lyotard; gran parte de su obra ha sido traducida al castellano. Por su parte, Kondylis se forma principalmente en Alemania y es reconocido internacionalmente como estudioso de la filosofía de la Ilustración; gran especialista en Hegel y Marx, escribió su obra principalmente en alemán.

³¹⁷ En efecto, el renacimiento del pensamiento teológico ortodoxo en general y la discusión que se desarrollará en torno al concepto teológico de “persona” en particular tendrán como eje fundamental la problemática de la identidad “neogriega” (vid. Chatz Nikolaou: 2004, 371, Ramphos: 2000, 342, y Apéndice II). Respecto al rol fundamental que juega la Ortodoxia en la construcción de la identidad neogriega vid. Roudometof: 2011.

La publicación en 1970 de *La Persona y el Eros (Τὸ Πρόσωπο καὶ ὁ Ἔρως)*, sin lugar a dudas, marcará un hito en el desarrollo de la filosofía griega contemporánea y en el diálogo entre la teología ortodoxa actual y la cultura de la Modernidad. Además de haber sido traducido a siete idiomas —inglés, francés, alemán, italiano, ruso, rumano y serbio— y haber inaugurado una discusión bibliográfica que se extiende hasta la actualidad, la obra en cuestión se presentará, por una parte, como una contrapropuesta metodológica respecto a la teología academicista de corte escolástico que predominaba en la Universidad de Atenas y, por otra, como una alternativa de renovación intelectual respecto a la teología militante e ideologizada de las cofradías religiosas³¹⁸. Como destaca el filósofo griego Stelios Ramphos:

«La discusión sobre el término “persona” responde a la vital necesidad hermenéutica —y no sólo— de actualización del pensamiento ortodoxo [...] La Iglesia Ortodoxa, pues, se encuentra en la difícil coyuntura de existir en un mundo, en cuya construcción no sólo no ha participado —de manera directa por lo menos— sino, sobre todo, cuyos fundamentos son las mismas causas del Cisma respecto a Occidente.» (Ramphos: 2000, 17)

No obstante, el punto de partida de Giannarás no viene dado por una voluntad apologética de la Ortodoxia respecto al mundo actual sino sobre todo por la búsqueda de una clave hermenéutica en el pensamiento cristiano oriental para dar respuesta a la problemática filosófica contemporánea (Ramphos: 2000, 15). Como subraya el mismo Giannarás en el prólogo de la *Persona y el Eros*, el principal objetivo de su obra es: «Examinar las implicancias de la ontología de los autores griegos cristianos de la Antigüedad Tardía y la Edad Media, es decir, las respuestas que esta ontología otorga a las preguntas de la investigación ontológica contemporánea» (Giannarás: 2006, 12). En la elaboración de este «ensayo teológico de ontología» —así reza el subtítulo—, además de la influencia de la obra de Vladimir Lossky (1903-1958) —importante

³¹⁸ Para un detallado informe sobre la discusión bibliográfica en torno a *La Persona y el Eros* en Grecia vid. Ramphos: 2000, 15-123. Para un análisis pormenorizado del contenido de la obra vid. Williams: 1972. *La Persona y el Eros*, cuya primera edición fue publicada bajo el título *El contenido ontológico del concepto teológico de «persona»*, es la tesis que presentó Giannarás para acceder al grado de doctor en teología en la Facultad de Teología de la Universidad de Tesalónica, después de un intento fallido en la Facultad de Teología de la Universidad de Atenas (vid. infra, 3.1.2).

sistematizador del pensamiento patrístico oriental— y la clara referencia a *Ser y tiempo* de Martin Heidegger (1889-1976) —tanto respecto al contenido como a la estructura de la *Persona y el Eros*—, se pueden encontrar resonancias del «personalismo» francés³¹⁹. En efecto, la discusión que se inaugurará en torno a la obra de Giannarás se centrará en el carácter supuestamente «personalista» de su propuesta, cuando en realidad la influencia es más bien tangencial.

De este modo, el punto neurálgico de la discusión en torno al concepto de «persona» será la siguiente cuestión: ¿en qué medida se puede extraer un sentido antropológico del concepto teológico de «persona»? ¿es legítimo establecer una relación entre filosofía contemporánea y teología ortodoxa? Estas serán las objeciones que plantearán a Giannarás los teólogos I. Papagópoulos y S. Agouridis en sendos artículos: *¿Ontología o teología de la persona?* (Papagópoulos: 1985¹, 63-79 y 1985², 35-47) y *¿Pueden las personas de la Trinidad dar base para opiniones personalistas sobre el hombre?* (Agouridis: 1990, 67-78), respectivamente³²⁰. En dichos artículos, no obstante, los dardos serán dirigidos también contra Ioannis Zizioulas (1931-) (actual metropolitano de Pérgamo), quien en 1978 había publicado el libro *De la máscara a la persona*, volumen donde se desarrolla una perspectiva eclesial del concepto de persona³²¹; en una nota de esta publicación, por su parte, Zizioulas reprochará a Giannarás el hecho de que, en su opinión, intente justificar la teología ortodoxa a partir de Heidegger³²². Zizioulas y Giannarás responderán a las inectivas de Papagópoulos y Agouridis en el número 37 de la revista *Synaxis* (Zizioulas: 1991, 11-36 y Giannarás: 1991, 37-45).

Como colofón, aún que sea provisional, a la discusión en torno a la «persona», cabe destacar la publicación del teólogo Nikólaos Loudovikos (1959-), *Los miedos de la persona y las tribulaciones del amor. Reflexiones críticas para una ontología teológica postmoderna* (2009), y el tomo del destacado filósofo griego Stelios

³¹⁹ Sobre todo en el sentido de la absoluta prioridad que adquiere la persona concreta respecto a cualquier tipo de sistematización filosófica, elemento, no obstante, presente también en la propuesta heideggeriana (vid. Giannarás: 2006¹, 40 y Petrá: 2010, 9).

³²⁰ Vid. Ramphos: 2000, 42-51. Un precedente de la discusión bibliográfica en cuestión, serán las obras del filósofo griego Vasilis Francos, *Dialéctica y persona* (1948) y *Personalismo dialéctico* (1958).

³²¹ Zizioulas, discípulo del teólogo ruso antes mencionado G. Florovsky, es considerado otro de los más importantes representantes del pensamiento ortodoxo actual (vid. Felmy: 2002). Parte de su obra ha sido traducida al castellano en el tomo *El Ser eclesial. Persona, comunión, Iglesia* (Salamanca, Sígueme, 2003). Para una reseña sobre su obra en castellano vid. la tesis doctoral del profesor Jaume Fontbona (Fontbona: 1994).

³²² Vid. Giannarás: 2011, 135.

Ramphos, *La pena del Uno* (2000). Según Ramphos, la discusión que desata *La Persona y el Eros* constituye una oportunidad única para llevar a cabo una síntesis entre Ortodoxia y Occidente; en efecto, destina un capítulo de su obra a la descripción y el análisis en detalle de la discusión en cuestión como preámbulo para el desarrollo de su propia propuesta: *Hacia una antropología de la persona* (Ramphos: 2000, 349-410).

Ahora bien, dado que no se vincula directamente con el cometido de la presente exposición —a saber, la definición de un horizonte ontológico para la interpretación del ícono en el contexto de la civilización contemporánea—, no nos detendremos a analizar el detalle de la discusión en cuestión. Lo que nos interesa poner de relieve, no obstante, es, por una parte, el rol central que juega el redescubrimiento del pensamiento ortodoxo en el desarrollo de la filosofía griega contemporánea y, por otra, la importancia de la obra de Christos Giannarás para este proceso. En efecto, Giannarás no se propone —como parecen entender sus interlocutores— llevar a cabo una interpretación puramente teológica o antropológica del término «persona» sino dilucidar la dimensión ontológica que presupone, dimensión que, según él, otorga una respuesta al atolladero de la filosofía contemporánea³²³. Es justamente esta aspiración de la obra de Giannarás aquello que lo convierte en un autor idóneo para intentar dilucidar la dimensión ontológica del ícono, dimensión en la que, como concluimos en el capítulo anterior, se puede llevar a cabo la síntesis entre la cuestión teológica y la cuestión estética que supone la restitución de la tradición del ícono en nuestros días.

³²³ Vid. los comentarios al respecto del propio Giannarás: “toda la discusión que se dio, se dio en un nivel que lamentablemente no presupuso la comprensión del libro *La persona y el eros*. Las objeciones comenzaban a partir de malentendidos respecto al libro, como el clásico malentendido que introduce Zizioulas al plantear que *La persona y el eros* busca «justificar» la teología de los padres a través de la filosofía de Heidegger. Esto es una tergiversación, una clarísima incompreensión del libro. O la objeción que plantea Agouridis: que nos dedicamos a la ontología mientras que la Iglesia tiene que atender necesidades muy concretas, como ayudar a los pobres, hacer obra social, etc. Me atrevo a pensar que el libro *La persona y el eros* todavía no se ha discutido en Grecia. Se trata de una propuesta ontológica que resume una tradición milenaria a través de un lenguaje filosófico actual; pero esto no ha sido comprendido.” (Apéndice II, 270-271).

3.1.2 Christos Giannarás, vida y obra³²⁴

Christos Giannarás nace en Atenas en 1935. Al final de su educación secundaria accede a la cofradía teológica «Zoi» («Ζωή», «vida» en griego), donde comienza su formación como teólogo. El testimonio de su traumático paso por «Zoi» dará lugar al volumen autobiográfico *Refugio de ideas* (*Καταφύγιο ιδεών*, Αθήνα: 1987), publicación donde el autor griego describe el carácter sectario y fundamentalista de la asociación en cuestión y donde el lector se puede hacer una idea del ambiente teológico neoheleno de la primera mitad del siglo XX (vid. Giannarás: 1994). Como ya hemos destacado, el surgimiento de las denominadas «cofradías teológicas» está íntimamente relacionado con el proceso de definición de la identidad neohelena, ejerciendo una considerable influencia en la vida social e intelectual griega durante casi todo el siglo XX. No obstante, como subraya Giannarás, el fenómeno de las «cofradías» pondrá en evidencia a su vez y de manera especialmente dramática el problema que enfrenta el Helenismo desde el comienzo de la Época moderna: la tipificación de la experiencia histórica (Giannarás: 1994, 256-257)³²⁵. En este sentido, se podría establecer un paralelismo entre el proceso de tipificación de la lengua plástica del ícono como «estilo» bizantino y la tipificación de la experiencia eclesial que describe Giannarás en el seno de las denominadas cofradías religiosas, las cuales funcionarán como órganos reguladores más que comunidades vivas:

«La cofradía que fundó el padre Eusebio Matthópoulos en 1911 era una asociación de predicadores, entregados por completo al púlpito, la confesión, la catequesis de los niños y la edición de un folleto moralista. Su sucesor, el padre Serapheim Papakostas, se abrió a la colaboración de Tsirintani, y esta colaboración transformó aquella asociación religiosa marginal en un “movimiento” más amplio.» (Giannarás: 1994, 217)

Según Giannarás, la tipificación de la experiencia en el contexto de las «cofradías» tendrá consecuencias catastróficas no sólo para la vida personal de sus miembros, sino también para la vida social y cultural del país. Una de las

³²⁴ Para una acurada reseña sobre la vida y obra de Giannarás vid. Petrà: 2010, 7-27, Spiteris: 1992, 296-322 y Mitralaxis: 2012. Para una reseña autobiográfica vid. Giannarás: 1995. Para una reseña bibliográfica sobre su obra traducida al inglés vid. Louth: 2009.

³²⁵ Vid. Capítulo I, 1.1 y 1.2.

consecuencias de dicha tipificación —quizá la más nociva y peligrosa— será la tendencia a otorgar a la tradición un carácter «nacional», tendencia que se estatuirá más tarde durante los dos periodos de dictadura militar bajo el lema «Patria, religión y familia» (*Πατρίς, Θρησκεία, Οικογένεια*). Cabe destacar en este punto que la crítica al pernicioso rol de «Zoi» y otros movimientos religiosos en la vida eclesial y civil de Grecia moderna, además de Giannarás y otros autores, será patrocinada por obispos de la misma Iglesia griega, quienes reconocerán en dichos movimientos una fuerte influencia protestante que deforma el modelo eclesial y sacramental ortodoxo y, sobre todo, a causa de su popularidad verán en estas organizaciones «paraeclesiásticas» (*παρεκκλησιαστικές*) un peligro para su labor pastoral y para la misma institución episcopal³²⁶.

Ahora bien, al tiempo de constituir un claro síntoma de la enfermedad del Helenismo moderno, durante el periodo de su militancia en «Zoi» Giannarás descubrirá el valor de la tradición como «organismo» vivo que pervive sólo en la medida en que se constituye en una experiencia (Giannarás: 1994, 295-300). Y para que la tradición eclesial se constituya en experiencia, destaca el autor griego, se hace imprescindible acuñar una «lengua» que, además de conservar un legado histórico, se sitúe de manera crítica en el acontecer cultural contemporáneo (Giannarás: 2010², 9-11). En este proceso de redescubrimiento de la tradición como experiencia jugará un rol fundamental, por una parte, el conocimiento personal de importantes representantes del mundo cultural neoheleno tales como el arquitecto D. Pikionis (1887-1968) y el crítico literario Z. Lorentzatos (1915-2004) y, por otra, el descubrimiento de la obra de autores como N. Berdiáyev (1874-1948), I. Caruso (1914-1981) y otros pensadores ortodoxos que participan activamente en la vida cultural de las principales capitales europeas.

De este modo, luego del descubrimiento de los teólogos rusos de la diáspora y a raíz de la profunda decepción que le suscita el ambiente ideologizado que predominaba en «Zoi», Giannarás abandonará la cofradía en 1964, habiéndose licenciado en teología por la Universidad de Atenas³²⁷. Durante el segundo lustro de la década de los 60, Giannarás realizará estudios de filosofía y teología en Alemania y

³²⁶ Para un detallado estudio histórico sobre la génesis y el rol socio-cultural de las denominadas “cofradías” vid. Gazi: 2011.

³²⁷ Giannarás confesará que el primero en recomendarle tajantemente el abandono de la cofradía fue Z. Lorentzatos a finales de 1963 (Giannarás: 1994, 300).

Francia, doctorándose en filosofía en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Sorbona. De regreso a Grecia intentará obtener el doctorado en teología en la Universidad de Atenas, con una tesis titulada *La metafísica del cuerpo en san Juan Climaco*, tesis que será rechazada por el tribunal a causa de su contenido «extremista» respecto a la mentalidad marcadamente moralista que predominaba en los círculos teológicos de la Universidad ateniense³²⁸. En 1970, no obstante y como ya hemos destacado, obtendrá el grado de doctor en teología por la Universidad de Tesalónica con la obra que sellará su carrera filosófica: *La Persona y el Eros*. Después de estancias como docente en París y Ginebra, en 1981 Giannarás es nombrado profesor de filosofía en la Facultad de Ciencias Sociales y Políticas de la Universidad Panteion de Atenas, institución donde enseñará hasta su jubilación en el año 2002 y de la cual en la actualidad es profesor emérito.

Además de haber sido traducida a once idiomas, la obra de Giannarás ha sido reconocida internacionalmente a través de la concesión de tres doctorados *honoris causa* (Universidad de Belgrado, St. Vladimir's Orthodox Seminary of New York y Holy Cross Greek Orthodox School of Theology, Boston). Por otro lado, un rasgo determinante de su labor filosófica será el vínculo que establece con la actualidad socio-política de Grecia y Europa. En este sentido, desde muy pronto, además de en el ámbito académico, el pensamiento de Giannarás será expuesto en diferentes medios de prensa escrita y televisión, en columnas de opinión y programas de debate. Cabe destacar también su labor como director de la revista *Synoro: Ortodoxia y política*, importante plataforma para la difusión de la obra de los pensadores rusos de la diáspora y el desarrollo del pensamiento griego durante la década de los 60, y su membresía en instituciones como la Academia Internacional de Ciencias Religiosas y en el comité directivo de la revista *Concilium*.

Ya nos hemos referido someramente a la obra de Giannarás en el contexto de la escena filosófica griega contemporánea. En lo que sigue, pues, intentaremos esbozar la trayectoria interna de su pensamiento. Como hemos enunciado, los temas de su indagación filosófica son, por una parte, la cuestión del Helenismo y su continuidad histórica y, por otra, la problemática ontológica planteada por la filosofía contemporánea, ambos aspectos que encontrarán una primera síntesis en *La Persona y*

³²⁸ Vid. Giannarás 1995: 62-64. El estudio en cuestión será publicado en 1970 bajo el título *La libertad del ethos*.

*el Eros*³²⁹. Inmediatamente después, como refiere el mismo Giannarás, el grueso de su obra responderá a una exigencia muy concreta: poner a prueba las proposiciones ontológicas de *La Persona y el Eros* en diferentes ámbitos de la filosofía, tales como la ética (*La libertad del ethos*, 1970), la economía política (*Lo real y lo imaginario en la economía política*, 1989), la epistemología (*Metafísica postmoderna*, 1994) y el derecho (*La inhumanidad del derecho*, 1997)³³⁰.

Al intentar «aplicar» a los diferentes ámbitos del conocimiento la perspectiva ontológica que se deriva de la tradición filosófica del Oriente cristiano, no obstante, Giannarás se dará cuenta de que la formulación de sus proposiciones ontológicas no se puede reducir a silogismos sino que se juega sobre todo en el empleo de un lenguaje «simbólico», un lenguaje que no se encuentra cerrado y que no se legitima a partir de sí mismo sino que se abre y se verifica sólo a través de la experiencia directa³³¹. De este modo, el filósofo griego constatará que la problemática ontológica contemporánea no se juega a un nivel de «sistema», es decir, respecto a la coherencia interna de las proposiciones ontológicas; antes bien, la coherencia misma de las proposiciones, establecida hasta ahora dogmáticamente por los *a priori* de la epistemología moderna, es una cuestión que subyace a toda problemática ontológica o, dicho de otro modo, a toda ontología subyace una determinada gnoseología³³².

Esta constatación dará lugar a una segunda síntesis de su propuesta ontológica, la cual será recapitulada en la obra *Ontología de la relación* (2004)³³³. En este nuevo estadio del pensamiento de Giannarás, además de la aparición de nuevas referencias a pensadores de la filosofía contemporánea como L. Wittgenstein (1889-1951) y J. Lacan (1901-1981), la reflexión en torno al lenguaje del arte y su carácter eminentemente «revelador» cobrará especial protagonismo. En efecto, el conocimiento que otorga la experiencia de la relación —experiencia que está en la base de la «ontología de la relación», según Giannarás— sólo se puede formular a

³²⁹ Vid. Apéndice II, p. 264: “La pregunta y la problemática que me condujo a *La Persona y el Eros* fue la siguiente: ¿qué herramientas me ofrece la tradición griega para plantear otra propuesta, tan atingente como la de Heidegger pero que ilumine las cosas desde otra perspectiva, de modo de dar una respuesta positiva al punto muerto de Heidegger?”. Cabe destacar como precedente de *La Persona y el Eros* el estudio *Heidegger y Areopagita* (1967), obra desarrollada durante su estancia en Francia y Alemania.

³³⁰ Vid. Apéndice II, pp. 264-265.

³³¹ vid. Giannarás: 1999², 35.

³³² vid. Giannarás: 1999², 256.

³³³ Para el desarrollo de esta nueva etapa de su pensamiento, será de vital importancia el volumen *Lo decible y lo indecible* (1999).

través de un lenguaje «simbólico» —el lenguaje del arte—, en tanto que lenguaje «relacional»³³⁴. Ahora bien, además de «relacional» —además de «poner en» relación—, el lenguaje simbólico del arte es un lenguaje «relativo», un lenguaje que reconoce sus límites, un lenguaje eminentemente «apofático». A partir de aquí, pues, Giannarás establecerá como presupuesto metodológico para su «ontología de la relación» el principio gnoseológico del «apofatismo», esto es, la negación a reducir el conocimiento a cualquier tipo de formulación³³⁵.

Por su parte, durante las tres décadas que median entre *La Persona y el Eros* y la *Ontología de la relación*, el tema del Helenismo y el problema de la tradición serán tratados específicamente en publicaciones como *Esbozo de introducción a la filosofía* (I y II, 1980-1981), *La identidad neogriega* (1989) —compendio de artículos de prensa— y *Ortodoxia y Occidente en Grecia moderna* (1992). En estas obras Giannarás llevará a cabo una dura crítica a la tradición filosófica y cultural de Occidente, la cual, según el autor, ha eclipsado la especificidad de la tradición cultural griega³³⁶. A partir de esta crítica, pues, Giannarás se propondrá establecer los principales vectores que dan a la Civilización griega una impronta determinada y diacrónica, tarea para la cual se hace imprescindible el estudio y la valoración crítica del Helenismo cristiano de la Edad Media. Sin embargo —y a diferencia de la mayoría de los autores griegos que han desarrollado la crítica en cuestión—, la crítica de Giannarás no se dirigirá sólo a Occidente sino también a la situación actual de Grecia y, en particular, a la adulteración del «acontecimiento eclesial» bajo la forma del tradicionalismo nacionalista ortodoxo³³⁷. Esta crítica tomará cuerpo principalmente en la publicación *En contra de la religión* (2006), volumen donde el autor griego planteará el vínculo entre la experiencia histórica del evangelio cristiano y su interpretación de la problemática ontológica contemporánea.

De este modo, podríamos resumir el desarrollo del pensamiento de Giannarás en tres puntos fundamentales que analizaremos a lo largo del presente capítulo: 1) la definición del «apofatismo» como presupuesto metodológico para el planteamiento de la cuestión ontológica; 2) la respuesta a la cuestión ontológica planteada por la

³³⁴ Giannarás retrotrae el término “símbolo” a su significado etimológico: poner en relación (*συν-βάλλω*)(vid. Giannarás: 1999², 35-38).

³³⁵ Volveremos sobre este tema en el próximo apartado.

³³⁶ Vid. tb. Apéndice II.

³³⁷ Es clara la referencia a su paso por “Zoi”. Volveremos sobre el conflicto entre Ortodoxia y Occidente en el apartado 3.4.

filosofía contemporánea a través de la «ontología de la relación» que subyace a la tradición teológica del Oriente cristiano; y 3) el reconocimiento del «acontecimiento eclesial» como realización histórica del «modo de ser» relacional.

3.2 Consideraciones metodológicas: el «apofatismo» como teoría del conocimiento

Desde el primer momento en que empieza a tomar forma el redescubrimiento y la revaloración crítica de la tradición teológica del Oriente cristiano, a principios del siglo XX, el apofatismo aparecerá como una clave hermenéutica fundamental para comprender la especificidad de dicha tradición. Así, en *La teología mística del Oriente cristiano* (1944) de Vladimir Lossky —texto fundamental en este proceso de redescubrimiento—, el apofatismo se presenta como uno de los rasgos determinantes y diferenciadores de la Ortodoxia respecto a la tradición filosófica y teológica occidental³³⁸. La principal fuente de Lossky —y de toda literatura sobre el apofatismo— es el volumen *Sobre los nombres de Dios*, del autor cristiano del siglo V que se hace llamar Dionisio Areopagita³³⁹. Ahora bien, mucho antes de Lossky, el texto de Areopagita fue comentado y difundido por Máximo Confesor (580-662)³⁴⁰, convirtiéndose finalmente en una referencia fundamental para el desarrollo histórico de la teología ortodoxa (Giannarás: 2006³, 69). Por su parte, en Occidente el texto del Areopagita también jugará un rol determinante en el desarrollo de la Escolástica y, en particular, de la doctrina de la *analogia entis*, y desde principios del siglo XX hasta nuestros días gozará de un lugar destacado en la escena filosófica contemporánea³⁴¹.

En términos generales, se suele entender el apofatismo como una teología «negativa» (*ἀποφατική*), es decir, una teología que parte del presupuesto de la imposibilidad de conocer a Dios y que, por tanto, se refiere al ser divino sólo a través de atributos negativos del tipo «atemporal» o «inmutable». A esta teología, también denominada teología «mística», se contraponen taxativamente otra teología «positiva»

³³⁸ Vid. Lossky: 2009, 19-33.

³³⁹ *De divinis nominibus*. PG 3, 586-996.

³⁴⁰ *Scholia in librum de divinis nominibus*. PG 4, 185-416.

³⁴¹ Cabe destacar las publicaciones *Byzantinisches Christentum. Drei Heiligenleben (zu Johannes Klimax, Dionysius Areopagita und Symeon dem Styliten)* (Munich, 1923), del escritor, pintor y fundador del Dadaísmo Hugo Ball, y *L'idole et la distance* (París, 1977), del destacado filósofo francés Jean-Luc Marion. Sobre el apofatismo en el pensamiento contemporáneo vid. Yébenes: 2009 y Bradley: 2004.

(καταφατική) la cual establece una relación «analógica» entre Dios y el ser, en virtud de cuya analogía —*analogia entis*— el hombre podría llegar a conocer la naturaleza divina. De este modo, «catáfasis» y «apófasis» serían los términos de una relación dialéctica que reproduciría la contraposición entre materia y espíritu, entre razón y sentimiento, entre el ser y la nada³⁴². A partir de esta interpretación, el apofatismo se ha convertido en estandarte de la introspección psicológica posmoderna y los textos areopagíticos en un testimonio más del neoplatonismo cristianizado³⁴³.

La comprensión del apofatismo por parte de la tradición ortodoxa, sin embargo, difiere sustancialmente de la lectura que acabamos de apuntar. En el contexto de la Ortodoxia, pues, el apofatismo no delimita —aunque sea «negativamente»— un ámbito de conocimiento —la realidad «divina»—, sino que pone de relieve una cuestión principalmente metodológica, que define el «modo» de acceder al conocimiento en general: la absoluta prioridad de la experiencia respecto a cualquier formulación de la misma. Como resume Lossky, el apofatismo es «una actitud existencial que compromete enteramente al hombre: no hay teología fuera de la experiencia» (Lossky: 2009, 30). De aquí, pues, resultan dos diferencias fundamentales respecto a la definición del apofatismo que apuntábamos en el párrafo anterior: en primer lugar, aquello que define el apofatismo no es la atribución de «negatividad» al ser de Dios —un paroxismo, en el fondo, de la afirmación— sino el carácter relativo tanto de la afirmación como de la negación misma; en segundo lugar, la interpretación del concepto en cuestión —como en el caso de cualquier testimonio de la tradición—, no se puede entrapar en una categoría *a priori* sino que adquiere su pleno sentido y validez sólo a partir de su vinculación con los otros testimonios históricos de la tradición y, sobre todo, a partir de una experiencia «eclesial» viva y actual³⁴⁴. En este sentido, pues, como puntualiza S. Janeras:

«Se llama apofatismo la manera y la actitud como la Iglesia Ortodoxa considera el conocimiento de su verdad. Apofatismo significa el rechazo a agotar el conocimiento de la verdad en su simple formulación. Ésta es necesaria, porque define la verdad, la

³⁴² Vid. Ferrater-Mora: 1965 [II], 774-775. Esta interpretación “dialéctica” del apofatismo es introducida, según Lossky, por Tomás de Aquino (Lossky: 2009, 20-21).

³⁴³ Para una refutación de las raíces neoplatónicas del apofatismo vid. Lossky: 2009, 23-26 y Giannarás: 2006³, 69-71.

³⁴⁴ Sobre el concepto de “tradición” vid. Capítulo I, 1.3.3. Para una panorámica del apofatismo en el contexto de la teología ortodoxa actual vid. Felmy: 2002, 57-74, Janeras: 2000, 198-200 y Giannarás: 2006¹, 38-42.

distingue y la supera de cualquier deformación. Pero dicha formulación no sustituye ni agota el conocimiento de la verdad, que es siempre una experiencia vivida, un modo de vida y no una construcción teórica. La actitud apofática lleva a la teología cristiana a usar, para la interpretación de los dogmas, el lenguaje de la poesía y de los íconos más que el de la lógica convencional y de las esquematizaciones conceptuales.» (Janeras: 2000, 198)³⁴⁵

En el contexto de la discusión bibliográfica de la segunda mitad del siglo XX sobre el apofatismo, la obra *Heidegger y Areopagita* (1967) de Giannarás sentará un precedente, tanto en el ámbito de la teología ortodoxa actual como en el ámbito de la filosofía contemporánea (Yébenes: 2009 y Felmy: 2002). Dicha obra, además de ser una contribución en cada uno de estos ámbitos por separado, establecerá un puente entre ambos y marcará el punto de partida de la indagación filosófica del autor griego. En este sentido, para Giannarás el apofatismo no se limita a ser un aspecto de la doctrina cristiana que iluminaría ciertos ámbitos del pensamiento contemporáneo, sino que da lugar a toda una «gnoseología», de la cual se deriva una determinada comprensión del mundo, es decir, una «ontología». Según Giannarás, la relevancia de esta gnoseología apofática para nuestra época estribaría, por un lado, en el hecho de compartir similares presupuestos metodológicos con el nihilismo y, por otro, en la perspectiva ontológica que se deriva de ella, la cual otorgaría una salida al atolladero en el que concluye el nihilismo contemporáneo³⁴⁶.

En efecto, en *Heidegger y Areopagita* Giannarás plantea el nihilismo como presupuesto fundamental del conocimiento apofático (Giannarás: 2006³, 56-66), afirmación por la cual será censurado en ciertos círculos teológicos ortodoxos; sin embargo, para el autor griego, el nihilismo constituye a la vez el punto de encuentro —en tanto que gnoseología— y de separación —en tanto que ontología— entre la filosofía moderna y el pensamiento ortodoxo actual. En este sentido, por una parte, el nihilismo —al igual que el apofatismo— más que negar otorga una nueva perspectiva para la indagación metafísica pero, por otra parte, los resultados de dicha indagación son completamente diferentes.

³⁴⁵ No resulta en absoluto casual que al redescubrimiento del apofatismo en el contexto de la filosofía contemporánea haya precedido el redescubrimiento de la tradición pictórica del ícono en el contexto del arte moderno.

³⁴⁶ En esta misma línea Clément (1973) y Marion (2010).

Siguiendo a Heidegger, Giannarás afirma que el nihilismo no constituye una simple negación de la problemática ontológica sino una lúcida constatación del fracaso de la tradición metafísica occidental, fracaso testimoniado paradigmáticamente por el relato de Nietzsche sobre la muerte de Dios³⁴⁷. Para el pensamiento contemporáneo, en efecto, la apoteósica frase de Nietzsche «Dios ha muerto» simboliza el supuesto fin de un modo de pensar que se desarrolla principalmente en Europa occidental y que podríamos caracterizar como «axiológico», en tanto que la pregunta por el sentido de la existencia se agota en el establecimiento de un sistema de valores que ordena el mundo y rige el comportamiento del hombre (Giannarás: 2006³, 16)³⁴⁸; en este contexto, «La existencia de Dios es una necesidad conceptual, fundamentada en una argumentación demostrativa, pero desvinculada de la experiencia histórica y la aventura existencial del hombre.» (Giannarás: 2006³, 20)³⁴⁹.

Ahora bien, en la sentencia nietzschiana no hay que leer un simple arrebató ateísta. Más que una reacción hacia un determinado paradigma moral o una tradición religiosa en concreto, la muerte de Dios significa la muerte de la metafísica así como había sido entendida hasta entonces por la tradición filosófica occidental (Heidegger: 2012, 162), es decir, la desaparición de todo referente para la existencia humana y el desarrollo de la cultura. Por tanto, más que una afirmación en sí misma, la frase «Dios ha muerto» constituye la constatación de una ausencia: allí donde la tradición metafísica occidental situaba la verdad de la existencia y emplazaba las coordenadas de la cultura —sea Dios, sea la Historia, sea la Ciencia— no hay «nada»; en este sentido y en estricto rigor, incluso el mismo ateísmo se desvanece como convicción³⁵⁰.

³⁴⁷ *De la gaya ciencia* § 125. Vid. Giannarás: 2006³, 43-55. El nihilismo “es el nombre para un movimiento histórico reconocido por Nietzsche que ya dominó en los siglos precedentes y que también determina nuestro siglo. Su interpretación es resumida por Nietzsche en la breve frase: «Dios ha muerto».” (Heidegger: 2012, 159).

³⁴⁸ Vid. tb. Ferrater-Mora: 1965 [II], 389.

³⁴⁹ Este modo de pensar que se encuentra en la base del desarrollo de la metafísica occidental se podría expresar a través del dualismo gnoseológico sujeto-objeto (vid. Echeverría: 1997, 62-63), ecuación válida tanto para el pensamiento teológico medieval (la verdad como *adaequatio intellectus et rei*) como para el pensamiento científico moderno (*cogito, ergo sum*), aun cuando el segundo parezca ser una subversión del primero —que en efecto lo es respecto al “contenido” de la metafísica pero no respecto a la gnoseología (vid. Giannarás: 2011, 44-48).

³⁵⁰ “Si Dios, como fundamento suprasensible y meta de todo lo efectivamente real, ha muerto, si el mundo suprasensible de las ideas ha perdido toda fuerza vinculante y sobre todo toda fuerza capaz de despertar y construir, entonces ya no queda nada a lo que el hombre pueda atenerse y por lo que pueda guiarse.” (Heidegger: 2012, 162-163)

La constatación de esta ausencia concluye dramáticamente en la «destrucción» de la tradición metafísica occidental (Heidegger: 1998, 43-50); no obstante, de entre los escombros de las construcciones metafísicas la pregunta ontológica sigue humeando y vuelve a interpelar al hombre contemporáneo:

«lo decisivo es, por un lado, darle espacio a lo ente en su totalidad, y, después, abandonarse a la nada, es decir, liberarse de los ídolos que todos tenemos y en los que solemos evadirnos; finalmente, dejar también que sigamos siempre en suspenso a fin de que vuelva a vibrar siempre de nuevo esa pregunta fundamental de la metafísica: ¿por qué hay ente y no más bien nada?» (Heidegger: 2009, 43)

Según Heidegger, para permanecer fiel a la interpelación de la nada y no volver a sumir la pregunta por el ser en el olvido de meras concepciones abstractas, se hace indispensable distinguir entre el plano de lo «óntico» y el plano de lo «ontológico», es decir, entre la «interpretación» del ser —su explicitación a través del lenguaje— y la «comprensión» del ser —o «apertura» al ser que constituye la existencia humana en cuanto tal y que es anterior a cualquier formulación discursiva³⁵¹. De este modo, sea cual sea la interpretación que queramos darle a lo que es —en el plano de lo óntico—, el ser siempre quedará en alguna medida no-interpretado, no-dicho, no-explicitado —en el plano de lo ontológico—: el ser, por tanto, en alguna medida siempre será «nada»³⁵². En el contexto del giro que el nihilismo heideggeriano inaugura para la ontología, pues, el ser «ama el ocultamiento» (*κρύπτεσθαι φιλεῖ*) y ya no se muestra sencillamente con la patencia del fenómeno sino que en virtud de su filiación con la nada apenas se «desoculta» iluminando todo lo que es, pero permaneciendo él mismo indeterminado³⁵³:

«Sea cual sea la interpretación que queramos darle a lo ente, ya sea como espíritu en el sentido del espiritualismo, como materia y fuerza en el sentido del materialismo, como devenir y vida, como representación, como voluntad, como substancia, como sujeto, como *energeia* o como el eterno retorno de lo igual, lo ente en cuanto ente

³⁵¹ Vid. Heidegger: 1998, 32-37 y 172-177, y Ferrater-Mora: 1965 [II], 320. La existencia humana como *Dasein* o el «ahí» del ser, el «donde» éste se manifiesta, constituye según Heidegger la condición de posibilidad misma de la pregunta por el ser.

³⁵² «La nada no es el concepto contrario a lo ente, sino que pertenece originariamente al propio ser.» (Heidegger: 2009, 32).

³⁵³ Vid. Giannarás: 2006³, 61-62.

siempre aparece a la luz del ser. Siempre que la metafísica representa a lo ente, queda iluminado el ser. El ser ha llegado en un desocultamiento (Ἀλήθεια).» (Heidegger: 2009, 66)

La distinción entre el plano de lo «óntico» y el plano de lo «ontológico» en la que se basa la ontología heideggeriana, observa Giannarás, liberará la pregunta ontológica de su supeditación al intelectualismo (*νοησιарχία*) que caracteriza la tradición metafísica occidental —la liberará de sus «ídolos» intelectuales— y, por extensión, subvertirá el modelo gnoseológico en el que dicha metafísica se basa. Así pues, el conocimiento y la posibilidad misma de su verificación no depende de ninguna determinación *a priori* sino que se fundamenta —encuentra su condición de posibilidad— en la experiencia que tiene el hombre del ser, en su «trato» directo con todo lo que es³⁵⁴. Cabe destacar en este punto que la prioridad gnoseológica de una experiencia libre de *a priori* no significa relegar el conocimiento al plano de lo subjetivo, sino que pone en evidencia la estructura de prioridad del comprender como «modo» de ser del hombre —*Dasein*—: antes de cualquier tipo de objetivación —y de la aparición incluso de una «conciencia» subjetiva— el ser humano ya «comprende» el ser a través de su «trato» o experiencia directa de todo lo que es y justamente es esta experiencia la que posibilita, en un segundo momento, considerar las cosas del mundo como ob-jetos o un mero «estar-ahí-delante»³⁵⁵.

La subversión de este modelo gnoseológico será consumada por Heidegger a través de su reelaboración del concepto tradicional de «verdad»: la verdad no es la mera coincidencia (*adaequatio*) entre el juicio de un sujeto y una realidad completamente objetivable sino que constituye un acontecer caracterizado como «desocultamiento» (*ἀ-λήθεια*), acontecer en el que el ser se muestra en lo ente pero al mismo tiempo permanece arraigado a la nada y que, por lo tanto, se resiste a ser agotado en cualquier tipo de formulación, aun cuando ésta venga auspiciada por una institución —eclesiástica— o un método —científico³⁵⁶. Para Giannarás, pues, un nihilismo de este tipo es el que está en la base del apofatismo y de la teología que se deriva de él:

«Por consiguiente el nihilismo, como negación a identificar el Ser y Dios (negación a supeditarlos a la esquematización intelectual) o incluso como referencia de Dios a la

³⁵⁴ Vid. Apéndice II pp. 263-264 y Giannarás, 2006³, 58-66.

³⁵⁵ Vid. Heidegger: 1998, 94-99.

³⁵⁶ Respecto al concepto heideggeriano de verdad vid. Heidegger: 1998, 233-250.

nada (en el sentido de indeterminación o del vacío que queda en el pensamiento cuando éste define el *modo* del *ser*), un nihilismo de este tipo parece más “teológico” que la metafísica intelectualista o la ética utilitarista.» (Giannarás: 2006³, 63)

En este reconocimiento del implacable retraimiento de Dios y del ser parecería culminar la relación entre apofatismo y nihilismo, y en alguna medida la perspectiva ontológica que Giannarás rescata del apofatismo sería arrastrada por el torrente heideggeriano: «De aquí, la muerte de Dios provocaría la desaparición de todos los muros de la racionalidad y abriría la posibilidad de un nuevo quehacer filosófico implícito en la serenidad, el desasimiento de la *Gelassenheit*, y en la esencia de la poesía que custodiaría el poeta» (Yébenes: 2009, 176). De este modo, no obstante, la relación entre apofatismo y nihilismo en el contexto de la discusión bibliográfica contemporánea parecería resolverse nuevamente en la mera atribución de un carácter «negativo» —o por lo menos «poético»— a toda proposición ontológica, de manera que el apofatismo se reduciría a un nihilismo *avant la lettre*³⁵⁷.

Ahora bien, como hemos destacado y como subraya Giannarás, en la perspectiva del apofatismo —y del nihilismo que constituye su condición de posibilidad—, ni siquiera el reconocimiento de la inverosimilitud de Dios respecto al ser constituye una determinación de su esencia (Giannarás: 2006³, 81). Según el autor griego, pues, la pregunta abierta por el nihilismo heideggeriano —aquel nihilismo más «teológico» que las construcciones metafísicas occidentales— no se agota necesariamente en la constatación de una «ausencia» sino que abre una pregunta fundamental para el pensamiento contemporáneo: ¿aquello que no es objeto de conocimiento y que nunca llegará a serlo es simplemente una «nada»? (Giannarás: 2006³, 64). Evidentemente, cualquier respuesta a esta pregunta podría significar un retroceso hacia la idolatría intelectualista de la tradición filosófica occidental, temor que conduce a Heidegger, según Giannarás, hacia la elaboración de una ontología de la «ausencia»; dicho de otro modo, Dios o cualquier otra realidad que se reconozca como principio causal de lo existente literalmente brilla por su ausencia:

«Parece, por tanto, que Heidegger se justifica a partir de esta posición cuando interpreta la existencia sólo como *ἀ-λήθεια*, como no-olvido, como emergencia desde la nada (la “otra cara” de la manifestación del ente) en la superficie del tiempo. Sólo

³⁵⁷ Vid. Yébenes: 2009, 176-177.

que para la ontología eclesial esta *nada* no permanece como la no interpretada cara del Ser, la no-manifestada, sino que constituye la posibilidad de que Dios actúe *fuera* de sí mismo a través de su energía, posibilidad contenida en la dinámica del *modo* de la existencia divina personal, y pone de manifiesto a Dios como “causa también de la nada”» (Giannarás: 2006³, 101-102)

Si bien tanto el apofatismo de la tradición teológica oriental como el nihilismo heideggeriano coinciden en la imposibilidad de objetivar a Dios y el ser, en el contexto de la revelación cristiana si no existiera la posibilidad de conocer a Dios experiencial y positivamente, el apofatismo sería simplemente una «teología negativa», un «agnosticismo teológico» (Giannarás: 2006³, 86) —el paroxismo, en el fondo, de todo ídolo intelectual³⁵⁸. Sin embargo, para Giannarás la pregunta abierta por el nihilismo heideggeriano puede conducir tanto a la afirmación de la «ausencia» —expresada por el agnosticismo— como a la afirmación de un «desconocimiento» o *ἀγνοσία*, afirmación esta, no obstante, que en sí misma constituye una experiencia «positiva» de Dios³⁵⁹. Como pone de relieve Giannarás, en el contexto de la revelación cristiana esta experiencia de Dios se testimonia a través de las palabras «Padre», «Hijo» y «Espíritu Santo». Estas palabras, sin embargo, a diferencia de la palabra «Zeus» por ejemplo, no declaran «qué» es Dios sino «cómo» es, no definen una «esencia individual» sino un «modo de ser personal». Dios es Padre «porque» es Padre del Hijo y del Espíritu Santo, porque libre y eternamente actúa «fuera de sí mismo». Por tanto, aquello que se desconoce de Dios es su «esencia», pero se desconoce justamente a través de la experiencia positiva de «cómo» es —cómo se ha manifestado históricamente—, y este modo de ser es la «relación»³⁶⁰.

³⁵⁸ “Al permanecer vinculada a las valoraciones axiológicas, la metafísica anti-intelectualista conduce al extremo del intelectualismo, del mismo modo que el ateísmo antimetafísico se refiere más a Dios que el mismo teísmo.” (Giannarás: 2006³, 66).

³⁵⁹ “Desconocemos absolutamente *qué* es Dios, pero sabemos, a través de la experiencia de su revelación natural e histórica, el *modo* cómo existe.” (Giannarás: 2006³, 98). Vid. tb. Lossky: 2009, 25.

³⁶⁰ Vid. Apéndice II, pp. 268-270. El desconocimiento de Dios como “objeto” es, en cierto sentido, resultado de su conocimiento como “relación”, en tanto que toda relación presupone la superación de la distancia objetivante. Si bien no podemos profundizar aquí en esta cuestión, cabe destacar el rol central que juega en esta comprensión de la realidad divina el dogma de la encarnación de Dios en la persona histórica de Jesús de Nazaret, quien justamente “encarna” de manera perfecta la “relación” entre la realidad del hombre y la realidad de Dios.

En este punto Giannarás reconocerá un distanciamiento entre el nihilismo heideggeriano y el apofatismo de la tradición teológica ortodoxa: a diferencia de la «ontología de la ausencia» que se deriva del nihilismo, del apofatismo de la tradición teológica oriental se deriva una «ontología de la relación». En el primer caso, la experiencia fundamental para el conocimiento de la verdad del ser es la experiencia de la angustia: «Sólo en la clara noche de la nada de la angustia surge por fin la originaria apertura de lo ente como tal: que es ente y no nada» (Heidegger: 2009, 31); en el segundo caso, la «relación» —el «eros», puntualiza posteriormente Giannarás— es aquella experiencia originaria que otorga al hombre el conocimiento —la participación— de la verdad de la existencia: «Constituye la posibilidad de que la imparticipable e incommunicable “Esencia” divina se ofrezca como voluntad de comunión personal, voluntad que no permanece irrealizada sino que “llama”-funda los entes, los atrae al ser, los constituye en mundo de armonía y sabiduría» (Giannarás: 2006³, 100)³⁶¹. De este modo, en la perspectiva de la «ontología de la relación», el apofatismo será definido en los siguientes términos:

«Ninguna predeterminación mental (conceptual y verbal) puede agotar el conocimiento que otorga la inmediatez de la *relación*, por tanto incluso la determinación lógica de la esencia (como lo común entre existencias similares) se deriva de y no precede la alteridad de cada existencia, tal como se conoce en la relación inmediata con ella. Así, si Dios también existe, se le conoce en principio como existencia concreta en la inmediatez de la relación, y no como esencia a través de su determinación intelectual. Y dado que ninguna formulación es suficiente para sustituir o agotar la inmediatez cognitiva de la relación (y menos todavía en el caso de la existencia concreta de la persona, donde la alteridad no es simplemente aparente, sino libertad de autodeterminación del *modo* de la existencia del sujeto), hablamos del carácter apofático de toda definición que se confiere a la alteridad personal de Dios.» (Giannarás: 2006³, 31)

Como pone de relieve Giannarás, en el contexto de esta «ontología de la relación» que se deriva del apofatismo, la expresión lingüística funciona más que como «concepto» como «imagen», la cual, si bien por un lado define, otorga una «escala» para la comprensión de la realidad significada, por otro lado nunca llega a

³⁶¹ Vid. tb. Giannarás 2006¹, 51-56.

identificarse con ella (Giannarás: 2006¹, 94)³⁶². El cometido de la imagen en este contexto no es ni la «imitación» de una naturaleza predeterminada por leyes naturales ni la «simbolización» de un contenido abstracto irrepresentable en el fondo, sino el punto de partida para el establecimiento de una «relación» dinámica con la realidad significada (Giannarás: 2006¹, 88)³⁶³; de aquí, pues, la «belleza» (*κάλλος*) es el rasgo determinante de la lengua apofática, dado que su principal objetivo es convocar (*καλώ*), poner en relación³⁶⁴.

La exposición detallada de la «ontología de la relación» que según Giannarás se deriva de la experiencia eclesial y su vinculación con la tradición teológica del Oriente cristiano nos ocupará en lo que sigue. Nuestro objetivo, pues, en este punto es poner de relieve la consideración del apofatismo como presupuesto metodológico para dicha ontología y esbozar su eventual aporte a la discusión filosófica contemporánea. En este sentido, aún cuando el «contenido» de las ontologías que se derivan del apofatismo y del nihilismo difieren, ambos comparten una misma pretensión —el planteamiento metodológico de la pregunta ontológica— y un mismo presupuesto gnoseológico fundamental —la prioridad metodológica de la existencia concreta respecto a cualquier determinación de la esencia. Y esta prioridad es compartida por el apofatismo no sólo con el nihilismo sino también con el «existencialismo» en el que, por lo menos en el caso de Heidegger, el nihilismo se inscribe³⁶⁵. Así pues, como destaca Giannarás:

«La posibilidad de una aproximación a la problemática ontológica no a través de la dialéctica silogística sino de la misma manera que nos aproximamos a cada acontecimiento de la experiencia: el arte, el amor... este elemento fue introducido a la filosofía europea, de manera incipiente pero claramente, por el existencialismo. En mi humilde opinión, el que lo hizo de manera más brillante —más que Kierkegaard o Jaspers— fue Heidegger, y en gran medida Sartre. Por tanto, este elemento los hace familiares a mí, al hombre de Iglesia, porque restablece un ámbito común: la

³⁶² Vid. tb. Lossky: 2009, 30-31.

³⁶³ Cf. la definición de Heidegger de la obra de arte como el “acontecer” de la verdad (Heidegger: 1992, 35-41).

³⁶⁴ «καὶ ὡς πάντα πρὸς ἑαυτὸ καλοῦν (ὄθεν καὶ κάλλος λέγεται) καὶ ὡς ὅλα ἐν ὅλοις εἰς ταὐτὸ συνάγον» (*De divinis nominibus*, PG 3, 701 D). Vid. Giannarás: 1981, 244-275. Volveremos más adelante (en el apartado 3.5) sobre este carácter eminentemente “estético” del pensamiento cristiano oriental.

³⁶⁵ En este sentido, los planteamientos de un Kierkegaard o un Sartre también poseerían un sustrato apofático (vid. Giannarás: 2011, 36, 103, 131-132).

apreciación del conocimiento como experiencia. Y por esto llego al punto, por lo menos personalmente, de que no me importe tanto si Heidegger va a parar al nihilismo. Para mí es muy valioso que vaya a parar al nihilismo planteando el problema ontológico a un nivel de experiencia existencial.» (Apéndice II, 271-272).

El establecimiento de esta prioridad metodológica de la «existencia» respecto a la «esencia» —y sólo metodológica, que no ontológica—, además de definir un ámbito común para la indagación teológica y filosófica en el contexto del pensamiento contemporáneo y otorgar un rol gnoseológico fundamental a la experiencia estética, constituye una subversión del modelo gnoseológico de la ciencia moderna, modelo que determinó el desarrollo de la civilización occidental y cuya crisis es un hecho irrefutable³⁶⁶. Dicha prioridad de la «existencia» respecto a la «esencia», en efecto, es promulgada por la «muerte de Dios» y se encuentra en la base de la consiguiente negación de los ídolos intelectuales que ocupan el «lugar» de Dios y el ser, negación, en definitiva, a limitar el contenido verificable de la realidad solamente a datos proporcionados a través de la objetivación de la misma.

En la perspectiva gnoseológica que comparten el apofatismo y el nihilismo, pues, el acceso al conocimiento de la verdad no se limita a una mera «aptitud intelectual» sino que constituye el «modo de ser» de la existencia humana, la cual se caracteriza, en el caso de la ontología heideggeriana, por su apertura a la comprensión del ser y, en el caso de la ontología eclesial, por su comunión con la existencia personal de Dios. Por su parte, la comprensión del ser y la comunión personal siempre tiene lugar a través de una «disposición afectiva» fundamental que denota la implicación «existencial» del sujeto que conoce: la «angustia», en el caso del nihilismo, y el «eros», en el caso del apofatismo³⁶⁷. En este sentido, el conocimiento positivo de la realidad no se garantiza por la «distancia» entre un sujeto cognoscente y un objeto conocido sino que, contrariamente, reconoce como su condición de posibilidad la «cercanía» de la relación:

³⁶⁶ De entre la infinita bibliografía sobre el tema de la crisis del modelo gnoseológico de la ciencia moderna y su vinculación con el desarrollo de la filosofía contemporánea, apuntamos el tomo *El búho de Minerva* de R. Echeverría, sobre todo por su carácter sinóptico y propedéutico (Echeverría: 1997).

³⁶⁷ El término “disposición afectiva”, en el contexto de la analítica existencial del *Dasein*, hace referencia al hecho de que la comprensión siempre está “teñida” por un determinado sentir en el que el hombre se “encuentra”, disposición que, al igual que el “comprender”, no hace referencia a una mera facultad de la existencia humana sino que constituye su modo de ser (vid. Heidegger: 1998, 158-166).

«El conocimiento no es certificación subjetiva de objetos dados y de “estados de cosas” (*Sachverhalten*). Es *participación* subjetiva en relaciones cooperativas, es el hecho congregante de la relación [...] El conocimiento es *relación* que no se agota en impresiones o informaciones de los sentidos: tiene lugar de manera dinámica y no predeterminada como *participación* del observador en lo observado, más allá de una aspiración científica, como inmediatez de comunión del sujeto con el devenir existencial de la realidad.» (Giannarás: 1999², 49)

De este modo, en el contexto del planteamiento de Giannarás, más determinante que la conclusión «negativa» de la filosofía heideggeriana o la conclusión «positiva» de la teología ortodoxa es el hecho de que, al trasladar la pregunta por el ser desde el plano de la esencia al plano de la existencia, se delimita aquel «lugar» en el que Dios, tarde o temprano, puede aparecer, es decir, entrar en comunión con el hombre. De otra manera, si el testimonio de la experiencia eclesial se limitara a una mera afirmación de su positividad y a una delimitación taxativa de su «verdad» respecto a la realidad circundante, perdería su horizonte eminentemente experiencial —perdería su carácter «apofático»— para convertirse en mero «dogma».

Por tanto, el establecimiento de este parentesco metodológico no pretende ni una conversión del nihilismo ni una apología de la Ortodoxia, sino el establecimiento de un marco en el que el testimonio de la experiencia eclesial se haga comprensible en nuestros días a través de una lengua que nos sea familiar, tal como en su momento, para testimoniar la experiencia en cuestión, los padres de la Iglesia se pertrecharon a partir de la lengua filosófica del pensamiento griego antiguo. En este sentido, la distinción heideggeriana entre lo «óntico» y lo «ontológico» —entre la «interpretación» y la «comprensión» vital del ser que se encuentra en la base de dicha interpretación— nos sitúa en el umbral del apofatismo al poner de manifiesto la prioridad absoluta de la experiencia ante cualquier tipo de formulación —«no hay teología fuera de la experiencia». No obstante, desde la perspectiva esbozada por la «ontología de la relación», el apofatismo de la experiencia eclesial pareciera dar un paso más: no hay experiencia fuera de la relación.

3.3 Los presupuestos ontológicos del pensamiento cristiano oriental y la propuesta ontológica de Christos Giannarás

Como hemos visto, en su análisis del apofatismo Giannarás intenta situar la reflexión «teológica» de la tradición cristiana oriental en el contexto de la problemática filosófica contemporánea, aportando de esta manera un marco metodológico para, por una parte, interpretar de manera adecuada el legado filosófico del Oriente cristiano y, por otra, elaborar una respuesta a la cuestión ontológica en los términos en los que ha sido planteada en la actualidad. En este sentido, hasta aquí hemos tratado de situar la reflexión de Giannarás en el contexto de la teología ortodoxa actual y la reflexión filosófica contemporánea. El siguiente paso, pues, y antes de profundizar en la «ontología de la relación» dilucidada por Giannarás, será presentar de manera sinóptica los presupuestos ontológicos de la tradición que el autor griego se propone interpretar.

3.3.1 La alteridad ontológica: creado (*κτιστό*) e increado (*ἄκτιστο*)³⁶⁸

La distinción entre lo creado y lo increado hunde sus raíces en la concepción veterotestamentaria del mundo, cuyo origen y cuyo orden no viene dado por ningún ente intramundano —por ningún elemento, por ninguna idea, por ninguna concepción humana— sino que se pierde en el abismo de la trascendencia absoluta de Dios (Léon-Dufour: 1962, 643-644). El mundo tiene un «principio» quizá no tanto en el sentido de un orden rector que permite su comprensión, como en el sentido de un momento determinado en el que comienza a existir por libre voluntad del Creador. Por esto, en el contexto del judaísmo, probablemente sea inexacto hablar de una relación «ontológica» entre Dios y el mundo, en tanto que Dios se relaciona con el mundo sólo de una manera «histórica»; más bien habría que hablar de una relación «escatológica» entre un Dios que irrumpe en la historia conduciéndola hacia su cumplimiento salvífico, pero conservando siempre una insalvable distancia ontológica (Zizioulas: 1976, 558).

³⁶⁸ Para una reseña sobre esta diferenciación en el contexto de la teología ortodoxa actual vid. Felmy: 2002, 75-86 y Giannarás: 2006², 70-79; para un enfoque desde la teología mística vid. Lossky: 2009, 19-33 y, para una perspectiva dogmática, vid. Matsouka: 2005, 103-110.

En vistas de comprender la particularidad de la concepción hebrea del mundo, cabría su comparación con la concepción de la filosofía griega antigua, donde el mundo es un orden (*κόσμος*) cerrado sobre sí mismo, el cual, a través de la investigación de sus fenómenos, puede conducir al conocimiento de su modo de funcionamiento y al establecimiento de su principio causal. En el contexto de la cosmología griega, pues, el mundo es un efecto que se debe a su causa; en el contexto de la revelación judía, por su parte, el mundo es un evento histórico, sin principio «necesario» sino puramente «cronológico», un acto de absoluta libertad y condescendencia (*συγκατάβασις*) por parte de Dios (Matsouka: 2005, 104). Como destaca I. Zizioulas, mientras que para el pensamiento hebreo Dios se encuentra «antes» del mundo, para el griego Dios es una consecuencia lógica del pensar el mundo (Zizioulas: 1976, 558). Para los griegos, pues, era impensable concebir a Dios sin el ser: primero existe y después actúa libremente; de este modo, en el contexto de la civilización griega antigua, los dioses constituyen entes perfectamente asibles por el entendimiento humano.

Si bien en el contexto del pensamiento cristiano oriental se reconoce la alteridad esencial de Dios respecto a todo lo creado y el carácter «apofático» — «inobjetable»— de su conocimiento, con el dogma de la Encarnación la relación entre Dios y el mundo adquirirá una perspectiva decididamente «ontológica». Al proclamarse que la persona histórica de Jesús de Nazaret es Hijo de Dios (Mt 16, 13-16), Palabra creadora y conservadora de todo lo creado (Jn 1, 1-4), imagen visible del Dios invisible (Col 1, 15 y Heb 1, 3), la lectura puramente escatológica de su aparición en el contexto del judaísmo —su recepción como «mesías»— requerirá, en el contexto del evangelio cristiano, una nueva interpretación que se haga cargo del vínculo ontológico que ha adquirido Dios con el mundo a través de su Encarnación.

En este sentido, desde el momento en que se confiesa la adopción de la naturaleza humana —de la naturaleza creada— por parte del mismo Dios, asistimos a la realización de la promesa escatológica, hecho que conlleva la restitución del mundo a su condición originaria de comunión con Dios: constituye, en efecto, una nueva creación³⁶⁹. En el contexto de la cristología de los padres griegos, de hecho, se reconocerán tres tipos o «modos» de la creación: una creación «pasada» que se relata en el Antiguo Testamento, una creación «futura» que tendrá lugar con la segunda

³⁶⁹ “De modo que, si alguien está en Cristo, es una nueva creación; lo viejo pasó, se hizo nuevo.” (*ὥστε εἴ τις ἐν Χριστῷ, καινὴ κτίσις· τὰ ἀρχαῖα παρῆλθεν, ἰδοὺ γέγονεν καινὰ*) 2 Cor, 5, 17. Vid. tb. Giannarás: 2006¹, 199.

venida y la resurrección de los muertos, y, lo más determinante, una creación «presente» a través de la vida sacramental de la Iglesia, donde todo lo creado participa aquí y ahora de la realidad divina³⁷⁰. Así pues, la realidad del mundo no sólo encuentra un principio temporal en el acto creador de Dios sino que además se «resume» (*ἀνακεφαλαιώνει*) en la Palabra encarnada, se transfigura en una realidad eclesial, y el hombre participa directamente del ser divino a través de su «deificación» (*θέωσις*) (Zizioulas: 1976, 558 y Léon-Dufour: 1962, 176-178).

Bajo el prisma de la teología ortodoxa, se distinguen dos etapas principales en el desarrollo de esta perspectiva «ontológica» que aporta el Cristianismo a la revelación veterotestamentaria, el periodo «apostólico» —en el que destacan el evangelio de san Juan y las cartas de san Pablo por la introducción de un primer vocabulario filosófico propiamente cristiano³⁷¹— y la etapa «patrística», que en el caso de la teología ortodoxa se desarrolla en torno a tres querellas —la querella trinitaria, la querella cristológica y la querella de la imagen³⁷²—, y se extiende hasta el último periodo del Imperio Bizantino, con la dilucidación de la doctrina de las energías divinas de Gregorio Palamás (1296-1359)³⁷³.

En este proceso, además de un sincretismo entre las imágenes de la revelación judía y los conceptos de la filosofía griega, se producirá una síntesis entre la visión escatológica y la comprensión ontológica del mundo, donde la Palabra encarnada constituye tanto el principio cronológico del mundo como su principio constitutivo: «Cristo es el “principio” del mundo (cristología cosmológica u ontológica) porque llegará a ser (cristología escatológica) el principio del mundo» (Zizioulas: 1976, 540)³⁷⁴. En este sentido y considerando que Dios se encarna «históricamente» en un medio cultural determinado, la perspectiva ontológica que inaugura el testimonio evangélico, en estricto rigor, no constituye ni un nuevo sistema filosófico ni una nueva religión, sino un aparato crítico para interpretar el acontecimiento histórico de la Encarnación de Dios en el seno del judaísmo.

³⁷⁰ Vid. Lampe: 1961, 783.

³⁷¹ Vid. Zizioulas: 1976, 536-538.

³⁷² Vid. Capítulo II, 2.4.2.

³⁷³ Vid. Janeras: 2000, 160.

³⁷⁴ Vid. tb. Juan Damasceno, *De fide orthodoxa*, PG 94, 808A. Antes de la aparición del cristianismo se observa ya un proceso de helenización del judaísmo, con la adopción de términos filosóficos griegos para la interpretación de las escrituras (vid. Zizioulas: 1972, 520-525); de este modo, además de tener como lengua materna el griego, diversos autores judíos ya habían “hebraizado” categorías filosóficas griegas fundamentales para la ontología cristiana, tales como *λόγος*, *γνώσις* o *σοφία*.

Durante el periodo patrístico, como veremos en el siguiente apartado, la perspectiva ontológica que se deriva del testimonio evangélico se desarrollará en torno a tres conceptos fundamentales, provenientes de la tradición filosófica griega: los conceptos de «esencia» (*οὐσία*), «hipóstasis» (*ὑπόστασις*) y «energía» (*ἐνέργεια*). Sin embargo, todo el pensamiento cristiano oriental descansa en la concepción veterotestamentaria de la creación, la cual plantea, como hemos visto, la absoluta alteridad de Dios respecto al mundo, estableciendo un punto de partida muy diferente al de la metafísica occidental. En este sentido, pues, la tradición patrística del Oriente cristiano es rotunda al afirmar: sólo hay dos cosas, lo creado y lo increado³⁷⁵.

Ante la diferenciación tradicional de la filosofía entre los ámbitos de la «física» y la «metafísica»³⁷⁶, en cuyo caso se establece una «diferencia» ontológica entre «lo que es» y «el ser en cuanto tal» —y, por tanto, se reconoce la preexistencia de un plano en el que se da dicha diferencia: el «ser» (*τὸ ὄν*)—, en el caso del pensamiento cristiano oriental, siguiendo la concepción hebrea, ni siquiera el «ser» abarca la «alteridad» absoluta de Dios, pues todo lo que es —incluso el «ser»— proviene de la nada (*ἐκ τοῦ μὴ ὄντος*)³⁷⁷. Esto no significa que Dios *sea* esa nada, pues nuevamente caeríamos en el ámbito de la diferencia ontológica; antes bien, significa que Dios es «otra cosa», de la cual sólo podemos hablar apofáticamente o de manera relativa. De este modo, lo creado no proviene del ser de Dios como una suerte de emanación o engendro (*γέννημα*) de su ser, como tampoco, en estricto rigor, proviene de la nada —como si la nada fuera algo—, sino sólo y exclusivamente de la acción (*ἐνέργεια*) creadora de Dios³⁷⁸.

Se tiende a confundir esta «alteridad ontológica» con la «diferencia ontológica» de la metafísica tradicional antes mencionada, identificando lo creado con

³⁷⁵ «Δύο γὰρ λεγομένων πραγμάτων, θεότητός τε καὶ κτίσεως» (Basilio de Cesarea, *Contra Eunomium*, PG 29, 660A). Vid. tb. Gregorio de Nisa, *De hominis opificio*, PG 44, 184C y Juan Damasceno, *Dialogus contra Manichaeus*, PG 94, 1568AB y *De fide orthodoxa*, PG 94, 796A.

³⁷⁶ Vid. Ferrater-Mora: 1965 [II], 184-188.

³⁷⁷ “Dios creó todo no a partir de su esencia ni a partir de la esencia de ninguna cosa, sino sólo a través de su acto volitivo produjo toda las cosas como una alteridad esencial respecto a sí mismo.” (Matsouka: 2005, 156). Respecto a la diferenciación entre “alteridad” y “diferencia” vid. Ferrater-Mora: 1965 [I], 455.

³⁷⁸ “Creación a partir de lo que no es [*ἐκ τοῦ μὴ ὄντος*] o de la nada (que, por lo demás, tampoco existe por sí misma) no significa procedencia de la nada sino que se refiere a aquello que no procede de la esencia divina sino de la energía o acción divina.” (Matsouka: 2009, 146).

lo «natural» y lo increado con lo «sobrenatural»³⁷⁹. De aquí resultarían dos mundos separados y autosubsistentes, uno sensible e inferior arraigado en el pecado y otro inteligible y superior gobernado por Dios, al que accede el alma penosamente una vez que se ha desafinado de la realidad corporal (Matsouka: 2005, 263). En este caso, sin embargo, la alteridad se sustituye por la diferencia, en tanto que lo inteligible aparece como una mediación entre Dios y el mundo, mediación en virtud de la cual se puede llegar a conocer la esencia de Dios «analógicamente».

En el caso de la tradición cristiana oriental, por el contrario, tanto lo sensible-natural como lo inteligible-sobrenatural pertenecen al ámbito de lo creado y constituyen un *continuum* energético que se funda (*κτίζειν*) no en la esencia (*οὐσία*) sino en la acción (*ἐνέργεια*) de Dios. Entre lo creado y lo increado, pues, lo único que «media» es el acto creador de Dios, el cual no sólo origina sino también conserva el mundo a través de su Palabra³⁸⁰. En este sentido, aunque lo creado es ontológicamente «otro» respecto a lo increado, el mundo se «esencializa» a partir de las «energías divinas» —a partir de su Palabra que es acto—, lo cual nos permite plantear, si bien una alteridad, también un vínculo ontológico del mundo respecto a Dios³⁸¹.

Es primordialmente esta «energía» divina que se manifiesta natural e históricamente —y no su causa o su efecto— la que marca el punto de partida del pensamiento cristiano oriental. Por esta razón, la experiencia directa —y no sólo la formulación de la misma— constituye el «lugar» donde se da el conocimiento de Dios. Así, aun cuando se trate de un pensamiento «teológico», dicho pensamiento no tiene como objeto de reflexión a «Dios», una idea de Dios, sino la realidad misma en su facticidad: «La teología de los padres pone de relieve tanto para la realidad de lo creado como para la realidad de lo increado que cada cosa separada de su facticidad (es decir, concebida sólo por nuestra mente) es inexistente. Cada cosa, consiguientemente también la divinidad, se concibe como ente [*ὄν*] y energía

³⁷⁹ Así incluso Lossky: “Lo que la teología occidental designa con el nombre de *sobrenatural* significa para el Oriente lo *increado*, las energías divinas inefablemente distintas de la esencia de Dios.” (Lossky: 2009, 66).

³⁸⁰ Vid. Matsouka: 2005, 162-168. Cf. la doctrina de las “razones” o “palabras” de las cosas (*οἱ λόγοι τῶν ὄντων*) de Máximo Confesor: *Quaestiones ad Thalassium de Scriptura sacra*, PG 90, 293D-296A y *Ambiguorum Liber*, PG 91, 1080A)

³⁸¹ “En último término, lo natural y lo sobrenatural constituyen una realidad unificada, de la cual nunca jamás se ausenta la energía divina. Si se ausentara, en principio dejarían de existir todos los seres creados.” (Matsouka: 2009, 201).

[*ἐνέργεια*].» (Matsouka: 2009, 214)³⁸². Sólo que, desde su perspectiva apofática, la realidad no se agota en la facticidad sino que queda siempre abierta a una alteridad absoluta que se significa, ya desde el Antiguo Testamento, con la palabra «Dios», y que, con la Encarnación de la Palabra, se mostrará como una «filiación»: así como el Hijo es imagen del padre —imagen de su esencia—, la creación constituye una imagen de Dios —imagen de su energía³⁸³.

3.3.2 La filiación ontológica: «esencia» (*οὐσία*), «hipóstasis» (*ὑπόστασις*) y «energía» (*ἐνέργεια*)

Con las querellas teológicas que se desarrollan desde los primeros siglos de la era cristiana, la terminología filosófica ya esbozada en los textos evangélicos se sofisticará al entrar en contacto con la discusión filosófica de su tiempo y decantará en una tradición de pensamiento con características propias. A su vez, el aparato interpretativo que resultará de este proceso se empleará para definir la «ortodoxia» de una posición determinada respecto a otra pero, más determinante aún, se convertirá progresivamente en una manera específica de ver el mundo donde la imagen artística cobrará un rol protagónico. No hay que perder de vista, sin embargo, que la principal característica de esta «teología apofática» que se desarrolla en el Oriente cristiano viene dada por su carácter auxiliar respecto a la experiencia directa y personal de la revelación —por lo menos así quiere ser entendido desde la perspectiva de la teología ortodoxa actual.

De este modo, como ya hemos señalado con anterioridad, el núcleo de la problemática filosófica que inaugura la tradición en cuestión no viene dado por una especulación abstracta, por la búsqueda de un sistema, sino por la experiencia

³⁸² Vid. tb.: “Así pues, verdad es la cosa [*πράγμα*] y conocimiento la participación en la cosa. La verdad es el ámbito de conocimiento y el conocimiento, en tanto que participación, tiene lugar una vez establecida la relación entre dicho ámbito y el sujeto que lo conoce (o participa y se inserta en él)” (Matsouka: 2009, 38).

³⁸³ Se hace evidente la correlación existente en el pensamiento cristiano oriental entre la “filiación” del Hijo y la “creación” del mundo: cf. “[el Hijo] que es resplandor e impronta de la existencia de Dios” («ὁ ὢν ἀπαύγασμα τῆς δόξης καὶ **χαρακτήρ τῆς ὑποστάσεως αὐτοῦ**» Heb 1, 3) y “la creación que es imagen e impronta de la voluntad creadora de Dios” («ἡ μὲν κτίσις εἰκὼν καὶ **χαρακτήρ τῆς δημιουργικῆς βουλήσεως αὐτοῦ**» A. de Alejandria, *Contra Arianos*, PG 26, 149B) (La negrita es nuestra). Vid. tb. G. de Nisa, *De hominis opificio*, PG 44, 185B-D, Matsouka: 2005, 353-354 y 361 y Giannarás: 2010², 137: “El mundo es imagen de Dios exactamente porque es la manifestación y apariencia de sus energías increadas”.

histórica de la Encarnación de Dios, es decir, la «filiación» ontológica entre la realidad divina y la realidad humana que se da en la persona histórica de Jesús de Nazaret.

Como vimos al final del capítulo anterior, el problema del vínculo ontológico entre el Padre y el Hijo —su imagen perfecta— que se deriva del testimonio evangélico dará lugar a la formulación del dogma de la Trinidad, según el cual el Dios del Antiguo Testamento ahora se da a conocer como Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres hipóstasis (*ὑπόστασις*) o modos de ser de una misma esencia (*οὐσία*). Sólo a partir de esta dilucidación tomará cuerpo la especificidad de la cosmovisión cristiana respecto al medio cultural del que se nutre: el judaísmo y la civilización greco-latina. Así, como subraya Basilio de Cesarea, si no se declarara, por una parte, la esencia común de las tres personas de la Trinidad, la revelación cristiana no se diferenciaría del politeísmo —y eventualmente del panteísmo— y, por otra parte, si no se confesara la existencia concreta y real de cada persona de la Trinidad por separado, el cristianismo no presentaría ninguna novedad respecto al Dios absolutamente trascendente del Antiguo Testamento³⁸⁴. Por su parte, los términos en cuestión —*οὐσία* e *ὑπόστασις*— también jugarán un rol fundamental en el esclarecimiento de la persona compuesta de Cristo, perfectamente hombre y perfectamente Dios, y, de este modo, se constituirán en piedra angular para la defensa de los íconos, en tanto que la imagen pictórica de Cristo, sin representar su divinidad, a través de su rostro ofrece un lugar para la contemplación de su persona teándrica.

Así pues, si bien ambos términos, «esencia» (*οὐσία*) e «hipóstasis» (*ὑπόστασις*), constituyen patrimonio de la metafísica griega ya desde Platón y Aristóteles y en el contexto del neoplatonismo ocuparán un lugar central, en el contexto del pensamiento cristiano oriental serán empleados de manera inédita para esclarecer el vínculo «consustancial» entre el Dios-Padre y sus «imágenes-hipóstasis» —el Hijo y el Espíritu³⁸⁵. En el contexto de la tradición filosófica griega precedente —incluido el neoplatonismo—, por el contrario, en ningún caso se plantea un vínculo de esta naturaleza entre la «esencia» (*οὐσία*) y la «hipóstasis» (*ὑπόστασις*) de algo, entre el ser verdadero (*τὸ ὄν*) y la imagen (*ἡ εἰκών*).

Como ya hemos adelantado, en el contexto del pensamiento cristiano oriental los conceptos «esencia» (*οὐσία*) e «hipóstasis» (*ὑπόστασις*) se emplean en términos generales

³⁸⁴ Vid. Papadóπουλος: 1999, 375 y B. de Cesarea, *Epistolae*, PG 32, 776B.

³⁸⁵ Vid. Giannarás: 2010¹, 53.

para distinguir entre la existencia concreta de una cosa —la hipóstasis: «Pedro»— y aquello que se predica de ella —la esencia: Pedro es «hombre»³⁸⁶. Esta distinción, en efecto, se puede encontrar ya en Aristóteles al discriminar entre las «esencias primeras» (*πρώται οὐσίαι*) y las «esencias segundas» (*δευτεραι οὐσίαι*), es decir, entre el sujeto irreductible de una oración —«cierto hombre» (*ὁ τις ἄνθρωπος*)— y aquello que se predica (*κατηγορηθῆαι*) de él: los géneros y las especies —«animal» y «hombre», respectivamente— (Cat., 5, 2a 10-16). En el primer caso hablamos del «substrato» o *ὑπόστασις*³⁸⁷ desde el cual comienza toda predicación y en el segundo caso hablamos sencillamente de su *οὐσία* o «modo de ser» que comparece a través del acto predicativo³⁸⁸.

Sin embargo, tanto en el contexto de la filosofía griega como en el de la literatura patristica de los primeros tres siglos de la era cristiana, ambos términos se solían confundir³⁸⁹. Así, mientras que para Aristóteles la «hipóstasis» (*ὑπόστασις*) hacía referencia a lo real y concreto (*De mundo*, 395a 30-31) —asimilando el sentido de la «substancia individual»—, para Platón, en cambio, describe el modo «solapado» o «subyacente» en que se encuentran las ideas respecto a las apariencias del mundo sensible³⁹⁰. En el caso de Plotino, como ya hemos destacado, las «hipóstasis» constituyen una degradación ontológica de la realidad divina de lo «Uno», síntesis entre la idea platónica de Bien y la Monada pitagórica³⁹¹. Por su parte, en el ámbito cristiano será Orígenes (185-254), posible condiscípulo de Plotino en el círculo filosófico de Ammonio Saccas (*ca.* 175-242), quien introducirá la diferenciación entre «esencia» (*οὐσία*) e «hipóstasis» (*ὑπόστασις*) para referirse a la relación entre las tres personas divinas, estableciendo que Padre, Hijo y Espíritu Santo constituyen el «despliegue» de la Monada-Dios en tres «hipóstasis» (*ὑποστάσεις*)³⁹².

³⁸⁶ Vid. Lampe: 1961, 1454-1461. En griego moderno, en efecto, la palabra «hipóstasis» (*υπόσταση*) es sinónimo de «existencia» (*ύπαρξη*) (vid. Babibiotis: 2002, 1854).

³⁸⁷ La palabra «*ὑπόστασις*» proviene del verbo «*ύφίστημι*» que significa literariamente “yacer debajo”; en el ámbito de las ciencias naturales, pues, «*ὑπόστασις*» significaba “sedimento” (vid. Liddell-Scott: 1996, 1895).

³⁸⁸ Ferrater-Mora: 1965 [I], 845. La identificación entre la “esencia primera” (*πρώτη ουσία*) de Aristóteles y el término “hipóstasis” (*ὑπόστασις*) se produce *a posteriori*, en el contexto de la filosofía griega de periodo helenístico, y no queda del todo claro si se da por primera vez en el ámbito de la filosofía pagana o en el de la filosofía cristiana (vid. Ferrater-Mora: 1965 [I], 845 y Giannarás: 2006¹, 32, nota 2).

³⁸⁹ La confusión se debe a que, según el contexto, tanto la «*οὐσία*» como la «*ὑπόστασις*» se pueden referir a lo mismo, “lo realmente existente” (*τὸ ὄντως ὄν*) (vid. Juan Damasceno, *Dialectica*, PG 94, 612A y Ferrater-Mora: 1965 [I], 845).

³⁹⁰ Vid. Ferrater-Mora: 1965 [I], 845.

³⁹¹ Vid. Giannini: 2005, 94-95 y nota 290.

³⁹² Vid. Papadóπουλος: 1997, 401.

Ni en la obra de Orígenes, sin embargo, ni en la reflexión de los padres griegos que fundamentará los cánones del I Concilio Ecuménico (Nicea, 325) — donde se establece el carácter «consustancial» (*ὁμοούσιος*) de estas tres «hipóstasis» divinas— quedará dilucidada con claridad la diferencia entre los términos «esencia» (*οὐσία*) e «hipóstasis» (*ὑπόστασις*); en efecto, en dicho Concilio se anatematiza y condena a quienes afirmen que el Hijo posee una «hipóstasis» (*ὑπόστασις*) diferente a la del Padre³⁹³. En el mundo latino, por su parte, tanto la «οὐσία» como la «ὑπόστασις» serán traducidos por la palabra «*substantia*», hasta que Tertuliano (ca. 160- ca. 220) diferenciará ambas palabras introduciendo el término «*persona*» para traducir la palabra «ὑπόστασις» y reservando la palabra «*substantia*» para «οὐσία»³⁹⁴. No obstante, la confusión terminológica seguirá presente durante todo el medievo en el ámbito latino y, según algunos autores, contribuirá al posterior alejamiento entre la teología occidental y oriental³⁹⁵.

En el contexto de la investigación actual, se señala como texto decisivo para la diferenciación entre los términos «esencia» (*οὐσία*) e «hipóstasis» (*ὑπόστασις*) la carta XXXVIII del epistolario de Basilio de Cesarea —«*De discrimine essentiae et hypostasis*» (PG 32, 325A-340C)—, carta, no obstante, atribuida hoy a su hermano Gregorio, obispo de Nisa³⁹⁶. Ahora bien, visto desde una perspectiva histórica, la dificultad para diferenciar los términos en cuestión no se debe tanto a un problema filológico o de traducción —en el ámbito griego se testimonia dicha confusión hasta el siglo IV³⁹⁷— como a un inédito giro en el empleo de la terminología metafísica tradicional para dar respuesta a las interrogantes que suscita la filiación ontológica entre lo creado y lo increado a partir de la Encarnación. Dichas interrogantes, como vimos al final del capítulo anterior, constituyen el núcleo de las querellas trinitarias y cristológicas, respectivamente, y su respuesta, por lo menos en términos doctrinales y

³⁹³ Vid. Schönborn: 1999, 126. El recelo respecto al uso de la palabra «ὑπόστασις» en el contexto del I Concilio Ecuménico se debe a que el Arrianismo, doctrina que se condena en dicho Concilio, al hablar de diferentes “hipóstasis” (*ὑποστάσεις*) en el caso del Padre y del Hijo suponía también una diferente “esencia” (*οὐσία*) (Vid. Papadópoulos: 1997, 373-376).

³⁹⁴ Vid. Ferrater-Mora: 1965 [I], 846 y Schönborn: 1999, 28.

³⁹⁵ Vid. Ferrater-Mora: 1965 [II], 733. Así, por ejemplo, Boecio (480-525) en su definición de “persona” emplea la palabra “*substantia*” (PL 64, 1342), tomando como punto de partida una ontología de la “esencia” (Culletón: 2010, 61).

³⁹⁶ Vid. Schönborn: 1999, 38 y Giannarás: 2006¹, 31-34 (donde se puede encontrar bibliografía al respecto).

³⁹⁷ “Los filósofos contemporáneos han empleado la palabra «hipóstasis» en lugar de la palabra «esencia»” («οἱ νεώτεροι τῶν φιλοσόφων ἀντὶ τῆς οὐσίας τῇ λέξει τῆς ὑποστάσεως ἐχρήσαντο») Socr. HE 3.7.

desde el punto de vista de la teología oriental, se terminará de formular durante la querrela de la imagen. De este modo, la diferenciación entre «esencia» (*οὐσία*) e «hipóstasis» (*ὑπόστασις*) —junto con la noción de «energía» (*ἐνέργεια*), el sustrato filosófico de la teología ortodoxa— se habrá convertido a principios del siglo VIII en un tópico del pensamiento cristiano oriental:

«[los santos padres] denominaron “esencia”, “naturaleza” y “forma” lo común y predicado sobre muchos entes, es decir, la especie más específica, por ejemplo el ángel, el hombre, el caballo, el perro, etc. [...] por otro lado, denominaron “individuo”, “persona” e “hipóstasis” lo particular, como Pedro, Pablo. La hipóstasis debe tener esencia y accidentes y existir por sí misma y conocerse a través de los sentidos, es decir, a través de su energía. Es imposible que dos hipóstasis no difieran entre ellas en accidentes y en número. Debemos saber que las características particulares son los accidentes, aquello que caracteriza la hipóstasis.»³⁹⁸

Si bien se hace evidente la filiación aristotélica —a través de la *Isagoge* de Porfirio, lo más probable—, en la definición que consigna Juan Damasceno se observan dos aclaraciones fundamentales respecto al binomio esencia-hipóstasis: por una parte se vincula definitivamente la palabra «hipóstasis» (*ὑπόστασις*) al significado de «existencia concreta» contraponiéndolo al de cualquier tipo de generalización conceptual y, por otra, toda «descripción hipostática» —el «cómo es»— presenta como predicación una clara prioridad metodológica respecto al carácter general y derivado del género y la especie —el «qué es». Como destacaban ya en el siglo IV los padres capadocios: «la hipóstasis no es el concepto indefinido de la esencia, en el que no se puede encontrar nada concreto a causa de lo común de su significado, sino la palabra que presenta y circunscribe en una cosa a través de sus características perceptibles lo común e indescriptible»³⁹⁹. En este contexto, pues, se hace muy

³⁹⁸ «Τὸ μὲν κοινὸν, καὶ κατὰ πολλῶν λεγόμενον, ἦγουν τὸ εἰδικώτατον εἶδος, οὐσίαν, καὶ φύσιν, καὶ μορφήν ἐκάλεσαν, οἷον ἄγγελον, ἄνθρωπον, ἵππον, κύναν, καὶ τὰ τοιαῦτα [...] Τὸ δὲ μερικόν, ἐκάλεσαν ἄτομον, καὶ πρόσωπον, καὶ ὑπόστασιν, οἷον Πέτρον, Παῦλον. Ἡ δὲ ὑπόστασις θέλει ἔχειν οὐσίαν μετὰ συμβεβηκότων, καὶ καθ’ ἑαυτὴν ὑφίστασθαι, καὶ αἰσθήσει, ἦγουν ἐνέργεια θεωρεῖσθαι. Ἀδύνατον δὲ δύο ὑποστάσεις μὴ διαφέρειν ἀλλήλων τοῖς συμβεβηκόσι, καὶ ἀριθμῶ διαφέρειν ἀλλήλων. Χρῆ δὲ γινώσκειν, ὅτι τὰ χαρακτηριστικὰ ἰδιώματα, τὰ συμβεβηκότα εἰσὶ, τὰ χαρακτηρίζοντα τὴν ὑπόστασιν» (Juan Damasceno, *Dialéctica*, PG 94 592B-596A). Vid. tb. Máximo Confesor, *Epistola XV*, PG 91, 548D.

³⁹⁹ «Τοῦτο οὖν ἐστὶν ἡ ὑπόστασις, οὐχ ἡ ἀόριστος τῆς οὐσίας ἔννοια, μηδεμίαν ἐκ τῆς κοινότητος τοῦ σημαινομένου στάσιν εὐρίσκουσα, ἀλλ’ ἡ τὸ κοινόν τε καὶ ἀπερίγραπτον ἐν τῷ τινὶ πράγματι διὰ τῶν ἐπιφαινομένων ἰδιωμάτων παριστῶσα καὶ περιγράφουσα» (B. de Cesarea, *Epistolae*, PG 32, 328B).

razonable que la lengua del arte adquiriera un rol primordial en tanto que «caracteriza» en lugar de «conceptualizar», y que la querrela de la imagen —donde se reivindicará un rol gnoseológico cardinal para la obra de arte—, consecuentemente, se convierta en un colofón de la diferenciación entre la «esencia» y la «hipóstasis»⁴⁰⁰.

Esta diferenciación, podríamos decir, constituye a su vez una suerte de bifurcación del pensamiento cristiano oriental —de carácter decididamente «existencialista»— respecto de la tradición metafísica occidental, —con una tendencia más bien «esencialista»⁴⁰¹. De esta manera, a diferencia de la «esencia primera» (*πρώτη οὐσία*) de Aristóteles, de la «hipóstasis» (*ὑπόστασις*) del neoplatonismo o la «*substantia*» de la tradición teológica latina, en el contexto del pensamiento cristiano oriental la «hipóstasis» es inseparable de las características concretas que la constituyen —sus «accidentes»—, de modo que ni siquiera su «individualidad» es anterior a su modo de ser concreto y perceptible⁴⁰². En este sentido, todo lo que se puede ver y conocer se conoce y se ve a través de la «hipóstasis», de la existencia concreta, dado que en ella la «esencia» existe actuando (*ἐνεργία*), adquiriendo los accidentes que la caracterizan⁴⁰³; como afirmará Basilio de Cesarea de manera aforística, pues, no existen esencias desnudas. En este punto, el concepto de energía (*ἐνέργεια*) adquiere especial protagonismo, dado que pone de relieve el «modo» en que lo general de la «esencia» llega a ser —ex-siste— en lo particular de la «hipóstasis»:

«Cada naturaleza viviente, para ser una naturaleza como tal, debe moverse, tener un movimiento propio que para ella es fundamental. El movimiento que cada naturaleza viviente produce naturalmente es su “energía” propia, su modo de actuación, que caracteriza a esta naturaleza en su esencia.» (Schönborn: 1999, 106-107)⁴⁰⁴

Para comprender de manera más clara la dinámica ontológica que se plantea a través de las palabras «esencia», «hipóstasis» y «energía», podríamos ilustrar lo dicho

⁴⁰⁰ Vid. Schönborn: 1999, 135-211.

⁴⁰¹ Vid. Janeras: 2005, 204 y Louth: 2005, 7.

⁴⁰² En el caso del hombre, ni siquiera su “interioridad” ni su “naturaleza racional” y en el caso de Dios, ni siquiera su “divinidad” o su “bondad”.

⁴⁰³ «ἐν αὐτῇ [τῇ ὑποστάσει] γὰρ ἡ οὐσία ἐνεργία ὑφίσταται προσλαβοῦσα τὰ συμβεβηκότα» (Juan Damasceno, *Dialéctica*, PG 94, 613A).

⁴⁰⁴ Vid. tb. J. Damasceno, *De fide orthodoxa*, PG 94, 949A-952B. Si bien respecto al concepto de “energía” no se da la confusión que observábamos en el caso de los términos «οὐσία» e «ὑπόστασις», cabe destacar que en el contexto del pensamiento cristiano oriental dicho concepto se encuentra posiblemente más próximo a la “energía” de la ciencia moderna que al “acto” de la metafísica aristotélica (vid. Ferrater-Mora: 1965 [I], 523-524 y Giannarás: 2006¹, 84-90).

hasta aquí del siguiente modo: Pedro, Juan y Diego son hombres, comparten la facultad de hablar, de reír, de pensar y, sin embargo, cada uno de ellos habla, ríe y piensa de una manera única e irrepetible —«actúa» (*ἐνεργεῖ*) de manera única e irrepetible. Del mismo modo, al decir que Dios es bueno, atemporal o inmutable nos referimos a lo común, a su «esencia», pero cuando decimos que Dios es «Padre», «Hijo» y «Espíritu Santo» nos referimos a lo particular, al «modo» en que Dios se ha mostrado «energéticamente» —actuando— a través de su paternidad y benevolencia (*εὐδοκία*), de su filiación e iniciativa de manifestarse (*αὐτουργία*) y de su poder santificador que posibilita su conocimiento (*συνεργία*)⁴⁰⁵. A partir de la experiencia de este modo de actuar divino, pues, el pensamiento cristiano oriental concluirá —siempre «apofáticamente»— que las tres hipóstasis divinas son idénticas en todo excepto respecto a la condición de «no-engendrado» (*ἀγέννητος*) propia del Padre, la condición de «engendrado» (*γεννητός*) que hace del Hijo lo que es y la condición de «enviado» (*ἐκπορευόμενον*) que caracteriza al Espíritu Santo⁴⁰⁶.

En el caso de la realidad divina, sin embargo, entre las tres hipóstasis no se da sólo una unidad de género, como en el caso del hombre, sino una unidad esencial, es decir, Padre, Hijo y Espíritu santo, aun cuando sean autosubsistentes, «son» lo mismo, tienen una misma voluntad y un mismo actuar. Como subraya Ch. Schönborn: «lo más propio de las personas divinas es manifestarse mutuamente, porque cada una es expresión de las otras justamente en aquello que más las caracteriza» (Schönborn: 1999, 38). Así pues, sus hipóstasis o modo de ser particular no vienen dadas por una contraposición sino por una relación de intercambio y compenetración mutua (*περιχώρησις*), que es justamente lo que se declara a través de las palabras «Padre», «Hijo» y «Espíritu Santo»⁴⁰⁷; como destacamos anteriormente, pues, Dios es Padre

⁴⁰⁵ Vid. Matsouka: 2005, 97, 241 y 307. Basilio de Cesarea pondrá de relieve que para poder contemplar la imagen de Dios, que es el Hijo, se hace imprescindible la luz del Espíritu Santo, y así como al contemplar una imagen cualquiera no vemos separadamente el motivo de la imagen y la luz, del mismo modo a Dios no se le puede ver de otra manera que no sea a través de su manifestación «hipostática», de modo que “la causa del ver por necesidad se ve junto con lo visto” (*«τὸ γὰρ τοῦ ὁρᾶν αἴτιον ἐξ ἀνάγκης συγκαθορᾶται τοῖς ὁρατοῖς»*) Basilio de Cesarea, *De spiritu sancto*, PG 32, 185BC).

⁴⁰⁶ Vid. J. Damasceno, *De fide orthodoxa*, PG 94, 808C-828A, G. de Nisa, *De discrimine essentiae et hypostasis*, PG 32, 328D-333A y Basilio de Cesarea, *Epistolae*, PG 32, 789AB. Como subraya G. de Nisa, estas características hipostáticas declaran el modo de “origen” y el modo de “mostrarse” de cada persona divina, en ningún caso “qué” son según la esencia (vid. G. de Nisa, *Quod non sint tres Dei*, PG 45, 133C).

⁴⁰⁷ Vid. Schönborn: 1999, 110.

«porque» es Padre del Hijo y del Espíritu Santo, porque libre y eternamente actúa fuera de sí mismo⁴⁰⁸.

En la existencia concreta de Cristo —en la hipóstasis del «Hijo»—, por su parte, la naturaleza humana y la naturaleza divina también se encuentran en una relación de intercambio y compenetración mutua (*περιχώρησις*), dando lugar a una sola voluntad y un actuar «teándrico», sólo que no se trata de una unidad esencial —en cuyo caso la esencia divina se mezclaría con la humana— sino hipostática, es decir, que se da sólo en la persona histórica de Jesús de Nazaret⁴⁰⁹. De este modo, así como en el caso de la comunión trinitaria aquello que diferencia a cada persona es justamente aquello que la une a las otras, en el caso de Cristo podemos observar que «justo aquello que distingue al Hijo del Padre y del Espíritu Santo lo une con su humanidad, y que justo aquello que distingue la humanidad de Jesús de todos los demás hombres constituye su unión con la persona del Hijo.» (Schönborn: 1999, 98)⁴¹⁰. En este sentido, la existencia concreta de Jesús de Nazaret —y su imagen «histórica»— se revela como un puente ontológico —«energético» en el caso de la imagen⁴¹¹— entre la realidad increada y la realidad creada y, a su vez, se constituye en «el» modo de revelación del Dios trinitario⁴¹². Como subraya Ch. Schönborn, pues, la consecuencia más importante de la Encarnación es la confesión de «la certeza de que el actuar humano de Jesús, su *modo* de actuar, revela la vida del Dios trino» (Schönborn: 1999, 110).

Ahora bien, como hemos reiterado, la dilucidación de los términos filosóficos que hemos presentado concisamente hasta aquí no tiene como objeto establecer una nueva cosmología o plantear una nueva revelación, sino interpretar un determinado evento histórico que tiene lugar en coordenadas socioculturales muy concretas. De este modo, el aparato hermenéutico que se desarrolla en el seno del cristianismo

⁴⁰⁸ Vid. p. 192 y Apéndice II, pp. 261-262. Como pone de relieve K. Felmy “Y, así, la teología ortodoxa, orientada hacia la experiencia y lo experimentable, fundamenta la unidad de Dios, no en la común οὐσία (esencia), sino en la monarquía del Padre.” (Felmy: 2002, 84); “monarquía”, claro está, no entendida como subordinación jerárquica, pues de lo contrario hablaríamos de “déspota” y no de “padre”.

⁴⁰⁹ Vid. Schönborn: 1999, 108. Otro caso de “unidad hipostática” sería la unión de la naturaleza corporal y la naturaleza psíquica que se da en el hombre (vid. Giannarás: 2006¹, 65-70).

⁴¹⁰ Para la aplicación y el desarrollo de los conceptos “esencia” (*«οὐσία»*), “hipóstasis” (*«ὁπόστασις»*) y (*«ἐνέργεια»*) en el ámbito de la cristología es fundamental la contribución de Máximo Confesor (580-662) (vid. Schönborn: 1999, 93-113).

⁴¹¹ Vid. Matsouka: 2005, 346-351.

⁴¹² La persona de Cristo, pues, es el punto de articulación entre la “teología” y la “economía” de la salvación, la cual siempre tiene lugar trinitariamente: “desde” el Padre (*ἐκ τοῦ Πατρὸς*), “a través” del Hijo (*διὰ τοῦ Υἱοῦ*), “en” el Espíritu Santo (*ἐν τῷ Πνεύματι*) (vid. Janeras: 2000, 206-207 y Giannarás: 2010¹, 50-52).

responde a dos interrogantes muy concretas, ambas enraizadas en el acontecimiento de la Encarnación e íntimamente vinculadas al posterior desarrollo de la tradición pictórica del Oriente cristiano: «¿cómo puede una persona divina (el Hijo), justo en aquello que le es *propio*, en aquello que por lo mismo le distingue, ser la imagen perfecta de otra persona divina?» (Schönborn: 1999, 28) y «¿cómo pueden dos naturalezas totalmente diversas por esencia, es decir divinidad y humanidad, formar una hipóstasis y persona?» (Schönborn: 1999, 95). En este sentido, ni la simple «diferencia» ni la absoluta «alteridad» ontológica que plantean el pensamiento griego y hebreo respectivamente daban respuesta a la «filiación» entre Dios y su creación que tiene lugar en la persona histórica de Jesús de Nazaret, filiación que supone la unión «esencial» de las tres personas divinas, la unión «hipostática» de las dos naturalezas en Cristo, y la unión «energética» de lo creado y lo increado; filiación que revela, en último término, un «modo de ser»: el ser como «relación».

3.3.3 El concepto de «persona» (*πρόσωπον*) y la ontología de la «relación»

Según Giannarás, el problema ontológico en el contexto del pensamiento cristiano oriental desde sus orígenes se plantea en términos de describir el «modo de la existencia» (*τρόπος τῆς ὑπάρξεως*) y no de objetivar ese modo de ser en la definición de una «esencia»⁴¹³. Esta premisa metodológica, en efecto, constituye la piedra angular de la gnoseología «apofática» en la que se basa el pensamiento cristiano oriental y que analizamos con anterioridad. En este sentido, el desarrollo de la tradición filosófica del Oriente cristiano gira, en primer lugar, en torno a la necesidad de interpretar la existencia histórica de un hombre concreto que es reconocido como Dios (Zizioulas: 1976, 539). La pregunta, por tanto, que da origen a dicha tradición de pensamiento no es «qué» (*τί*) es Jesús de Nazaret sino «quién» (*τίς*), pregunta que es respondida en primera instancia a través del testimonio directo de quienes le conocieron de manera personal: «Tú eres el Hijo del Dios vivo»⁴¹⁴. El «Evangelio», en efecto, no es otra cosa que una descripción testimonial, un relato de

⁴¹³ Vid. Giannarás: 2006¹, 9-10; 2008, 26; 2010¹, 98; 1991¹, 11 y 16-17. Vid. tb. : “una cosa es el discurso acerca de «qué» es algo y otra el discurso sobre «cómo» es algo” (*Ἄλλος οὖν ὁ τοῦ τι ἐστὶ, καὶ ἄλλος ὁ τοῦ πῶς ἐστὶ λόγος*) (G. Nisa, *Quod non sint tres Dii*, PG 45, 133C).

⁴¹⁴ «Τίνα μὲ λέγουσιν οἱ ἄνθρωποι εἶναι; [...] ἀποκριθεὶς δὲ Σίμων Πέτρος εἶπεν Σὺ εἶ ὁ Χριστὸς ὁ Υἱὸς τοῦ Θεοῦ τοῦ ζῶντος.» Mt 16, 13-16.

los «signos» (*σημεῖα*) que revelan el modo de actuar «teándrico» de Jesús de Nazaret (Giannarás: 2006¹, 55). Como hemos visto, en un segundo momento se desarrollará todo un aparato filosófico cuyo principal objetivo, sin embargo, no será sistematizar el conocimiento y determinar la esencia de este Dios encarnado sino salvaguardar el carácter eminentemente «fenomenológico» de su revelación. Podríamos decir, pues, parafraseando a Giannarás, que el problema ontológico desde la perspectiva del pensamiento cristiano oriental se presenta como el problema de la «acción de la esencia manifestada hipostáticamente» (Giannarás: 2006¹, 89).

Ahora bien, los términos «esencia» (*οὐσία*), «hipóstasis» (*ὑπόστασις*) y «energía» (*ἐνέργεια*), aún cuando surjan de una experiencia de «revelación», según Giannarás no se limitan a definir el ámbito de una mera «teología» sino que apuntan a dilucidar el modo de ser de la existencia en cuanto tal (*τρόπος τῆς ὑπάρξεως καθόλου*) (Giannarás: 2006¹, 10)⁴¹⁵. El autor griego cifra este «modo de ser» testimoniado por la tradición eclesial en el concepto de «relación»: la relación no es un mero comportamiento o atributo de Dios y el hombre sino el modo en el que todo lo que es «existe y se conoce»⁴¹⁶. Ya hemos visto cómo a la luz del pensamiento cristiano oriental la «alteridad» ontológica de Dios deviene «filiación» entre lo creado y lo increado en la persona de Jesús de Nazaret; como pone de relieve Giannarás, pues, a partir del testimonio evangélico de la Encarnación de Dios la distinción entre un plano de la existencia divino e «increado» y otro humano y «creado» no define dos realidades antagónicas —no se trata, pues, ni de una simple «diferencia» ni de una absoluta «alteridad» ontológica— sino que constituye un modo de significar los dos términos, justamente, de una «relación». De este modo, la relación constituye en primer lugar el modo de ser divino, en segundo lugar funda (*κτίζει*) —a través de la acción divina— todo lo que es y, finalmente, inaugura un «nuevo» modo de ser en el ámbito de lo creado⁴¹⁷. Por su carácter sinóptico y propedéutico, apuntamos a continuación la respuesta que da el autor griego en el contexto de nuestra entrevista al ser interrogado sobre la especificidad de esta «ontología de la relación»:

⁴¹⁵ Vid. tb. G. de Nisa, *Quod non sint tres Dii*, PG 45, 133C.

⁴¹⁶ “Conocemos el Ser sólo como el *modo* en el que *es* lo que es, y este modo es la alteridad personal como llamada a relación y como realización de relación.” (Giannarás: 2006¹, 60).

⁴¹⁷ “La Encarnación de la Palabra, como inmediatez de comunión personal de lo creado y lo increado, constituye una «nueva» realidad existencial.” (Giannarás: 2006¹, 199). Cabe destacar el doble significado del crear divino (*κτίζω*) como “creación” y como “fundación” o “establecimiento” de un nuevo estado de cosas (vid. Lampe: 1961, 782).

«De manera completamente concisa diría que es la absoluta prioridad de la *relación*, tanto respecto al conocimiento como respecto a la existencia. La *relación* no como correlación, no como simple coexistencia, sino la existencia como relación, lo cual ha sido declarado por la Iglesia con estos tres términos, estas tres palabras, que aparecen desde el primer momento en el evangelio de la Iglesia: “Padre”, “Hijo”, “Espíritu”. Estas palabras *significan* relación, es decir, “Padre” es una palabra diferente de “Zeus” o “Apolo”. Estas últimas palabras son nombres que nos remiten a una individualidad concreta. La palabra “Padre” nos remite a una relación. ¿Qué es el Padre? Es el Padre *del* Hijo, el Padre *del* Espíritu. El Hijo es Hijo, es aquello que es *en relación a* y no *en sí mismo*. Es decir, *existe en relación*. Existe porque *es* en relación.

El Padre, el principio causal de lo existente, es lo que es no porque sea Dios sino porque es Padre. Si aquello que *es* se encontrara en la palabra “Dios”, la palabra “Dios” significaría una predeterminación de su existencia: es lo que es porque es Dios, no tiene otra salida. Quiero decir que la “divinidad” es obligatoria, es necesidad. La “paternidad” es libertad. Por amor, libremente, el Padre engendra al Hijo y envía al Espíritu. Estas palabras declaran un festín de libertad existencial. El evangelio de la Iglesia dice exactamente esto: principio causal de lo existente es la libertad en tanto que amor, entonces plenitud de vida significa libertad en tanto que amor y, por tanto, la salvación del hombre, aquella que espera el hombre, es la libertad respecto a las necesidades de la existencia, esto es, existir no porque estamos obligados a existir, como ahora que nos han tenido nuestros padres en un país concreto y en una sociedad concreta, sino existir porque queremos existir y querer existir sólo porque amamos.» (Apéndice II, 269-270)⁴¹⁸

Para Giannarás, pues, este contenido de la revelación no constituye una mera «convicción» religiosa sino que otorga una respuesta a la pregunta ontológica tal como ha sido planteada por la filosofía contemporánea y, en particular, por la filosofía hermenéutica de M. Heidegger. En la obra de Heidegger, por una parte, el autor griego encontrará una lengua filosófica idónea para establecer la especificidad del pensamiento cristiano oriental respecto a la tradición metafísica occidental y, por otra parte, reconocerá la premisa metodológica del apofatismo expresada en los términos del pensamiento contemporáneo: la diferenciación entre el «modo de ser» como un

⁴¹⁸ Vid. Atanasio de Alejandría, *Dialogus I de Trinitate*, PG 28, 1153D: “La palabra «Dios» se refiere a la naturaleza, mientras que la palabra «Padre» a la relación respecto al Hijo.” («Τὸ θεὸς τὴν φύσιν δηλοῖ· τὸ δὲ πατήρ τὴν σχέσιν τὴν πρὸς τὸν υἱόν»).

hecho de la experiencia y la «semántica del ser» como un modo derivado de ella (Giannarás 2006¹, 79-81)⁴¹⁹. Ya hemos visto cómo en su obra *Heidegger y Areopagita* (1967) Giannarás dilucida la relación existente entre la gnoseología apofática del Oriente cristiano y el «nihilismo» heideggeriano, estableciendo que la pregunta por el ser no es una pregunta abstracta que se resuelve con la definición de un «principio causal» sino que encuentra su punto de partida y de llegada en la existencia concreta o, en términos heideggerianos, en la «facticidad» de la existencia⁴²⁰.

En la *Persona y el Eros* (1970), el autor griego dará un paso más al aplicar al concepto teológico de «persona» —de manera más o menos explícita— el esquema de la analítica existencial del *Dasein* desarrollada por Heidegger en *Ser y tiempo* (1927)⁴²¹. De este modo, en el concepto de «persona» (*πρόσωπον*) Giannarás reconoce, por una parte, una síntesis de la ontología del Oriente cristiano (Giannarás: 2006¹, 9) y, por otra, el punto de partida de toda «analítica existencial», es decir, de toda pregunta por el sentido del ser⁴²². Así como en el planteamiento de Heidegger el término *Dasein* establece la condición de posibilidad de la pregunta ontológica —el *Dasein* o existencia humana constituye el «ahí» (*Da*), el «lugar» donde se muestra el ser (*Sein*)— (Heidegger: 1998, 28-31), para Giannarás «todo lo que *es* [*εἶναι*] aparece sólo en referencia a la persona [*πρόσωπον*], se muestra [*φαίνεται*] sólo en el ámbito de la *relación* que descubre la alteridad de la persona. Con otras palabras: la persona y los entes son los términos de una *relación*, relación que pone de manifiesto la pregunta ontológica.» (Giannarás: 2006¹, 36). Así pues, tanto para Heidegger como para Giannarás la pregunta ontológica no puede ser elaborada a partir de una objetivación del «ser» sino sólo a partir de una «analítica existencial» del ente donde el ser «se muestra»: el *Dasein* y la «persona» (*πρόσωπον*).

Es importante subrayar que tanto para Heidegger como para Giannarás el *Dasein* y la «persona» no hacen referencia al «sujeto» de la filosofía moderna, es

⁴¹⁹ En términos heideggerianos, la diferencia entre la “comprensión” vital y preconsciente del ser (*Verstehen*) —aquello que constituye el “modo de ser” del hombre— y la “interpretación” del ser (*Auslegung*) como fenómeno derivado (Heidegger: 1998, 166-183).

⁴²⁰ Vid. Giannarás: 2006¹, 79-81 y Heidegger: 1998 67-77. De aquí, pues, la prioridad de la “existencia” respecto a la “esencia”; dicha prioridad, no obstante, es sólo metodológica, es decir, no se trata de establecer una dialéctica entre lo concreto y lo abstracto, entre lo particular y lo general sino de encontrar un camino adecuado para acceder a la pregunta ontológica.

⁴²¹ Vid. Giannarás: 2006¹, 51-56.

⁴²² Toda la primera parte de *La Persona y el Eros* está destinada a la elaboración de la pregunta ontológica y la definición de la “persona” como modo de ser (vid. Giannarás: 2006¹, 21-103).

decir, aquello que los define no es su individualidad como tampoco su conciencia objetivante, sino el hecho de que constituyen el «modo» en el que el ser se muestra, «modo», en efecto, que deviene el objeto de la ontología⁴²³. De aquí, pues, la insistencia de ambos autores en el carácter eminentemente descriptivo o «fenomenológico» —«apofático» si acaso— de los términos *Dasein* y «persona».

De la misma manera que Heidegger, que aprovecha la etimología de la palabra alemana *Da-sein* para describir la existencia humana como el «ahí» donde se muestra el «ser»⁴²⁴, Giannarás empleará la palabra griega *πρόσωπον* para denotar el carácter primordialmente relacional que adopta la interpretación del ser desde la perspectiva del pensamiento cristiano oriental. Así, advirtiendo que la palabra «persona» (*πρόσωπον*) está compuesta por la preposición *πρός* («hacia») y la raíz *-ὄψ* («mirada» o «rostro»), el autor griego pone de relieve que ser «persona» significa primordialmente encontrarse referido hacia (*πρός*) algo o alguien y que dicho acto de referencia descubre la alteridad constitutiva de la persona: el ser de la persona, pues, no se funda en una mera «autosubsistencia» sino en el hecho de estar «esencialmente» referido a «lo otro» (Giannarás: 2006¹, 21)⁴²⁵. De este modo, Giannarás definirá la «persona» (*πρόσωπον*) como «alteridad existencial» (*ὑπαρξιακή ετερότητα*) respecto a las características comunes de la «esencia» (*οὐσία*), alteridad que no se limita a una mera «identidad» sino que es resultado de la acción permanente de las «energías» (*ἐνέργειες*) de la «esencia» (*οὐσία*) (Giannarás: 2006¹, 10).

Si bien el término «persona» (*πρόσωπον*) está presente en la literatura patristica desde muy temprano y se emplea como sinónimo de «hipóstasis»

⁴²³ En este sentido, la “autoconciencia” en el caso de Heidegger es un fenómeno derivado de la “apertura” originaria del *Dasein* al ser (vid. Heidegger: 1998, 166-172) y en el caso de Giannarás la “individualidad” de la persona es un resultado de la “relación” (vid. Giannarás: 2008, 20). Como advierte Andrew Louth respecto al concepto de “persona” en Giannarás, “Person and individual are not to be confused —this is the characteristic error of western thinking— for whereas an individual is defined in terms of his self-identity and distinction from other individuals, as a kind of irreducible unit or monad, person is defined in terms of relationship; an openness to and acknowledgement of the «other».” (Louth: 2005, 7).

⁴²⁴ Vid. Ferrater-Mora: 1965 [I], 402-403.

⁴²⁵ Cf.: “It is in a relationship, in coming face-to-face with another (or an other) that I realize what is meant by being person [...] In that relationship I discover not what it is to be human in general —what human nature is in abstract terms, as, for instance, a rational being— but the different ways of being human, the different unique ways of being human that are summed up in the notion of being a person. Yannaras's analysis here is in many respects much closer to that of Emmanuel Levinas, than to Heidegger's; it is arguable that Levinas could provide a much better philosophical foundation for the position Yannaras embraces than Heidegger himself” (Louth: 2005, 7-8).

(*ὑπόστασις*)⁴²⁶, Giannarás sostiene que a partir del siglo IV, con la obra de los denominados padres capadocios, en dicho término se resumirá la perspectiva ontológica de la teología ortodoxa (Giannarás: 2006¹, 32-34). Según el autor griego, pues, en la «alteridad» personal —es decir, en el hecho de estar «esencialmente» referido a lo otro—, por una parte, se compendia la dinámica ontológica descrita por los términos «esencia» (*οὐσία*), «hipóstasis» (*ὑπόστασις*) y «energía» (*ἐνέργεια*), en tanto que dicha alteridad es el resultado de la acción de la esencia que sale de sí misma para mostrarse hipostáticamente, es decir, como existencia concreta; en este sentido, la «hipóstasis» (*ὑπόστασις*) y la «energía» (*ἐνέργεια*) no son partes o componentes de la «esencia» (*οὐσία*) sino su «modo de ser» (Giannarás: 2006¹, 88), «modo de ser» que encontraría una expresión unitaria en el concepto de «persona» (*πρόσωπον*). Por otro lado, no obstante, además del carácter unitario del fenómeno en cuestión, la «alteridad» personal denota el carácter «extático» —difícilmente reconocible en el término «hipóstasis»— de la dinámica que estos tres conceptos intentan describir: la relación entre el Padre y el Hijo⁴²⁷.

Ahora bien, este movimiento «extático» no supone una alienación, una «transubstanciación», o una pérdida de la identidad personal (Giannarás: 2006¹, 37). Tampoco constituye una «superación» de la realidad material, como en el caso del «eros» platónico o del «éxtasis» neoplatónico⁴²⁸. La palabra «éxtasis», como subraya Giannarás, no se refiere a una transformación cualitativa de la «esencia» sino al modo en que la esencia «actúa» y se da a conocer: «el éxtasis es el *modo [τρόπος]* en el que la naturaleza se hace accesible y conocible en el hecho de la alteridad personal, es la *energía [ἐνέργεια]* de la naturaleza, que no se identifica ni con su punto de partida ni con su resultado.» (Giannarás: 2006¹, 87). En vistas, pues, de salvaguardar tanto la autosubsistencia como el carácter extático de la «persona», Giannarás introducirá el

⁴²⁶ Vid. Lampe: 1961, 1186-1189 y J. Damasceno, *Dialectica*, PG 94, 593A.

⁴²⁷ Giannarás: 2006¹, 37 y 2006³, 127. Vid. tb. D. Areopagita, *De divinis nominibus*, PG 3, 712A: “es también extático el amor divino, no deja a los amantes pertenecer a sí mismos sino que los hace pertenecer a aquellos que aman” (*«ἔστι δὲ καὶ ἐκστατικός ὁ Θεὸς ἔρωσ, οὐκ ἔῶν ἑαυτῶν εἶναι τοὺς ἐραστάς ἀλλὰ τῶν ἐρωμένων»*); Máximo Confesor, *Scholia in De divinis hominibus*, PG 4, 221A: “El Dios y Padre, en movimiento atemporal y amoroso, salió de sí mismo en diferentes hipóstasis, sin división y sin disminuir, conservando su propia unidad supraunitaria y suprasimple.” (*«Ὁ Θεὸς καὶ Πατήρ, κινηθεὶς ἀχρόνως καὶ ἀγαπητικῶς, προῆλθεν εἰς διάκρισιν ὑποστάσεων, ἀμερῶς τε καὶ ἀμειώτως μείνας ἐν τῇ οἰκείᾳ ὀλότῃ ὑπερηνωμένος καὶ ὑπερηπλωμένος»*).

⁴²⁸ Vid. Giannarás: 2006³, 132-133 y Ferrater-Mora: 1965 [I], 626-627.

segundo término de su «ontología de la relación»: el Eros (*ἔρως*)⁴²⁹. En el contexto de la literatura patristica, la voz griega «eros» (*ἔρως*) se emplea para describir la experiencia mística del cristianismo y, junto con el término «ἀγάπη» que denominaba los «ágapes» o comidas fraternales de los primeros cristianos, se traduce por la palabra «amor»⁴³⁰. Ahora bien, ante el sentido general, neutro o moralista que ha adquirido el término «amor» —ἀγάπη en griego moderno—, Giannarás reconocerá en la palabra «eros» lo concreto y lo dinámico de la relación erótica, aspectos que subrayan el carácter eminentemente fáctico del amor en el contexto de una relación:

«El sentido de la palabra «eros» [*ἔρως*], en su uso convencional, se diferencia de la palabra “amor” [*ἀγάπη*]: el «amor» se entiende más bien como actitud (ante-alguien), conquista consumada en un comportamiento, virtud adquirida. El «eros» salvaguarda tanto el sentido de un acontecer progresivo, de una búsqueda que es acto o lucha por una compenetración mutua (συν-ουσία), como el sentido de una salida del yo (ἔκ-στασις) vivenciada realistamente, de una autosuperación, de una liberación respecto a la auto-nomía.» (Giannarás: 2011, 103-104)

De este modo, con la palabra «eros» (*ἔρως*) Giannarás significa la dinámica del éxtasis propio de la persona, es decir, del acto de referencia a través del cual cada persona se constituye como tal (Giannarás: 2006¹, 37). En este sentido, el éxtasis «erótico» se caracteriza por el claro reconocimiento y delimitación —la «autosubsistencia»— de los términos que entran en relación, pero a la vez constituye el modo en que dichos términos son lo que son. Es importante recordar, con todo, que el Eros (*ἔρως*) no define una necesidad ontológica, una determinación de la «esencia» de la persona, sino que denota un acto de absoluta libertad, un acto a través del cual la existencia natural, sin dejar de ser lo que es, se constituye en existencia personal, es decir, en «relación»⁴³¹.

Si bien la «relación» constituye en primer término el «modo de ser» del Dios trinitario (Giannarás: 2006³, 135), Giannarás destaca que la Encarnación de la Palabra constituye la plenitud del movimiento erótico de Dios (Giannarás: 2006³, 137), en

⁴²⁹ Vid. Giannarás: 2006¹ 21-42.

⁴³⁰ Vid. Lampe: 1961, 550.

⁴³¹ “El amante no se vincula a la amada ni corporal ni localmente sino según la relación.” (*Ἐπὶ τῆς ἐρωμένης δεδέσθαι τὸν ἐραστήν, οὐ σωματικῶς οὐδὲ τοπικῶς, ἀλλὰ κατὰ σχέσιν*) Nemesio de Emesa, *De natura hominis*, PG 40, 600 B).

tanto que otorga la posibilidad de que la existencia natural del hombre y de todo lo creado —que se rige por la «necesidad»— participe del «modo de ser» divino dando lugar a una existencia relacional —que nace de la «libertad»— (Giannarás: 2006³, 138)⁴³². En este «nuevo» modo de la existencia, el hombre y Dios no existen como meros «individuos» autosubsistentes sino como «alteridad personal» (*προσωπική έτερότητα*), y las cosas no se muestran como «objetos» sino como «presencia» (*παρουσία*) (Giannarás: 2006¹, 49-50) o como cosas-hechas por alguien (*πράγματα-πεπραγμένα*), es decir, como testimonio de la alteridad personal de quien las hizo (Giannarás: 2006¹, 58-59). En este punto, según Giannarás, se constituye la perspectiva propiamente ontológica de la revelación cristiana: «la prioridad de la persona (y del carácter personal de las “cosas”) respecto a la esencia o naturaleza, la prioridad que tiene la *existencia* respecto a la *concepción* de las esencias ob-jetos.» (Giannarás: 2006¹, 11)⁴³³.

De este modo, como insiste Giannarás, la pregunta ontológica que se deriva de la experiencia de fe cristiana —la pregunta que se deriva del testimonio de la existencia histórica de Jesús de Nazaret— no es una pregunta por la «esencia» de Dios, el hombre o la naturaleza en general, como tampoco una pregunta por el «Ser» en cuanto tal, sino en primer término es la pregunta por aquel «modo de ser» constitutivo de la relación, sea ésta «trinitaria», «teándrica», «interpersonal» o la «percepción» misma de la realidad (Giannarás: 2006¹, 36-37); en efecto, para el autor griego el mismo proceso cognitivo que se desarrolla entre la percepción sensible y el acto de significar la realidad se constituye en testimonio del modo de ser relacional que encarna la persona:

«Cada cosa que existe *se relaciona* conmigo, en virtud de una relación que se da, de entrada, a través de las energías naturales ob-jetivas: la energía de la luz (que hace de los ob-jetos *fenómenos*), o del sonido (que los hace audibles), o la energía que encuentra el tacto (y que hace los objetos tangibles); pero esta relación también se da

⁴³² Vid. tb. Giannarás: 2010¹, 55.

⁴³³ Y en esta prioridad, según el autor griego, se basa también el parentesco entre la ontología cristiana y la ontología heideggeriana, en tanto que, en ambos casos, el punto de partida de la pregunta ontológica no viene dada por la definición de la «esencia» (*οὐσία*) sino por una analítica de la «existencia» —de la «persona» y el *Dasein*, respectivamente— (Giannarás: 2006¹, 22). Ahora bien, como ya hemos destacado, esta analítica, en el caso de Heidegger culmina en la comprensión del ser como «ausencia» (*ἀπουσία*) (vid. supra 3.2), mientras que en el contexto de la «ontología de la relación», subraya Giannarás, conocemos el ser primordialmente como «presencia» (*παρουσία*) (Giannarás: 2006¹, 40).

a través de nuestra energía (acto) perceptiva subjetiva. La relación perceptual es el resultado de la respuesta *energética* del sujeto a la *energía* natural (de la luz, del sonido, etc.), concordancia de dos energías igualmente originales, aunque diferenciadas. Esta concordancia se constituye en *relación* en la medida en que la “impresión” natural da lugar a una función *significante*.» (Giannarás: 1991¹, 17)

Una vez esclarecida la especificidad de esta «ontología de la relación» que, según Giannarás, se deriva de la tradición filosófico-teológica del Oriente cristiano y habiendo establecido su relevancia respecto a la problemática filosófica contemporánea, el principal objetivo de la obra del filósofo griego será indagar las implicancias y el alcance de este «descubrimiento» en los diferentes ámbitos de la filosofía y la civilización actual. Lugar central en este proceso, definiendo una segunda síntesis del pensamiento del autor griego, ocupará su reflexión en torno al lenguaje: el «significar» de la lengua —y especialmente en el caso del arte—, además de constituir el modo en que el hombre establece su relación con la realidad, se constituye en posibilidad de poner en relación las diferentes experiencias individuales dando lugar a una verificación comunitaria del conocimiento (*κοινωνική ἐπαλήθευση τῆς γνώσης*) —siempre y cuando, claro está, que la lengua funcione «apofáticamente», es decir, que el «significado» no sustituya el hecho de la «relación»⁴³⁴.

Por otro lado, un segundo eje fundamental en el desarrollo de la obra de Giannarás será la dilucidación del horizonte histórico en el cual la «ontología de la relación» se encarna como «experiencia», en vistas de evitar que se convierta en una mera abstracción intelectual y salvaguardar así su carácter «apofático». Para esta labor será primordial establecer el carácter dinámico de la «tradición» que ha dado carne histórica al «modo de ser» relacional, con el objeto justamente de asegurar un acceso experiencial —que no ideológico— a la misma. En este sentido, sólo a partir de la comprensión de la tradición como un acontecer, la «ontología de la relación» que se deriva del evangelio cristiano adquirirá una perspectiva propiamente histórica, vinculándose de manera orgánica a su pasado y constituyéndose en propuesta para el mundo contemporáneo. Si bien se hace imposible en el marco de nuestra investigación abordar en detalle estos dos ejes fundamentales de la obra de Giannarás, en lo que sigue intentaremos examinar la perspectiva ontológica que a partir de los planteamientos del autor griego adoptan las dos problemáticas que definen nuestro

⁴³⁴ Volveremos sobre esto más adelante.

«giro hermenéutico» del ícono en el contexto de Grecia moderna: la cuestión de la tradición (3.4) y la cuestión de la obra de arte (3.5).

3.4 El «acontecer» eclesial como realidad histórica del «modo de ser» personal.

La cuestión de la tradición

Al examinar el itinerario histórico de la tradición del ícono en Época Moderna y el proceso de recuperación de dicha tradición a principios del siglo XX en Grecia, constatamos que uno de los principales obstáculos para el desarrollo del proceso en cuestión venía dado por la comprensión de la tradición como un fenómeno estático. Esta manera de entender la tradición, como vimos a lo largo del Capítulo I, se encuentra íntimamente relacionada con el proceso de conformación del Estado griego moderno y la necesidad de definir una identidad propiamente griega, muchas veces en contraposición al paradigma cultural occidental. Dicho proceso, sin embargo, dará lugar en alguna medida a la tipificación de la tradición cultural griego-ortodoxa, de modo que la tradición pictórica del ícono se terminará reduciendo fácilmente a una denominación de origen del Helenismo moderno. De este modo, y ante el temor de que la tradición se contagie de Modernidad, las operaciones plásticas del ícono se reducirán a un simple «canon» prescriptivo y, a la hora de dialogar con la problemática estética contemporánea, la apelación a la tradición se constituirá en un auténtico *argumentum ex silentio* —«tengo un secreto pero no pienso decírtelo». La definición del carácter «simbólico» de las operaciones pictóricas del ícono basada en la arbitraria distinción entre el mundo «espiritual» del ícono y el mundo «material» del arte secular —entre otras desproporcionadas generalizaciones— surge justamente para dar sustento a una tradición que, desenraizada de su medio natural —el acontecer histórico—, sólo puede pervivir a través de la apología dogmatizante.

Ahora bien, para Giannarás este anquilosamiento de la tradición y su ostracismo respecto a la realidad cultural contemporánea no se limita sólo al ámbito del arte iconográfico sino que se extiende a todo el ámbito «eclesial», ámbito en el que dicho arte nace, se desarrolla y pervive:

«La verdad se ha separado de la experiencia de la vida, se convirtió en doctrina teórica, en “dogma” dado. Y el dogma tiene un representante institucional, el clero. Se identificó la realidad de la Iglesia sólo con la jerarquía, y la organización administrativa del clero se convirtió en estructura gubernativa y finalmente en estado.» (Giannarás: 2006², 213)⁴³⁵.

Para Giannarás, pues, la tipificación de la tradición de la Iglesia ortodoxa —y en particular en el caso la Iglesia «autocéfala» del estado neoheleno— no pone de manifiesto simplemente una crisis institucional sino la pérdida del horizonte histórico de la «ontología de la relación» y, consecuentemente, de la posibilidad misma de experimentar el «modo de ser» relacional como una realidad de la existencia. Como desaca el autor griego, la «alteridad personal» que constituye toda relación no se puede conocer a partir de meras definiciones ni de dogmas sino sólo a través de la experiencia directa: conociendo al otro conozco mi propia alteridad (Giannarás: 2010¹, 305)⁴³⁶. Este hecho de la «comunidad personal», según el autor griego, no sólo se testimonia y tiene lugar en el ámbito de la Iglesia sino que además constituye su misma condición de posibilidad: «Las relaciones son el *modo de ser* de la realidad eclesial y el *modo de conocer* la realidad eclesial. [...] Podríamos resumir el evangelio cristiano en la frase *conocemos a Dios cultivando una relación, no entendiendo un sentido.*» (Giannarás: 1999², 51). De este modo, la Iglesia constituye, por una parte, el testimonio histórico de la «ontología de la relación» y, por otra, el ámbito en el cual este «modo de ser» se puede experimentar como realidad actual (Giannarás: 2006³, 122).

Ya hemos puesto de relieve el carácter eminentemente experiencial que adquiere la tradición en el contexto de la teología ortodoxa contemporánea, de donde resulta la diferenciación entre el ámbito de lo «eclesiástico» —la expresión institucional de la Iglesia— y lo «eclesial» —la experiencia histórica de la comunidad

⁴³⁵ Si bien en el pasaje en cuestión Giannarás se refiere al medioevo latino como el origen de la malversación de la tradición eclesial, la misma crítica y con la misma vehemencia será dirigida por el autor griego a la Ortodoxia: “Vivimos una Ortodoxia herética y malversada, y herejía y malversación no constituyen, naturalmente, sólo la negación de dogmas establecidos sino la adulteración y la deformación de un modo de pensar y de vivir.” Giannarás: 2010², 140 (vid. tb. Giannarás: 2010¹, 265-293).

⁴³⁶ Vid. Gal 4, 9: “pero ahora que han conocido a Dios o, más bien, han sido conocidos por Dios.” (καὶ νῦν δὲ γινώσκοντες Θεόν, μᾶλλον δὲ γνωσθέντες ὑπὸ Θεοῦ).

cristiana⁴³⁷. Pues bien, en la obra de Giannarás esta distinción será fundamental a la hora de definir el significado primordialmente ontológico —«existencial»— de la palabra «Iglesia», asunto que el autor griego expondrá detalladamente en su obra *En contra de la religión* (2006).

Como destaca Giannarás, el término «iglesia» (*ἐκκλησία*) es adoptado a partir del griego para referirse al modo de vida que caracteriza a los primeros cristianos, modo que los distinguía respecto a la colectividad judía a la que todavía pertenecían. De esta manera, además de asistir al templo judío para cumplir sus obligaciones «religiosas», los cristianos se reunían para celebrar la eucaristía, evento que definía el eje de la «nueva» vida cristiana (Giannarás: 2010¹, 45). A diferencia de la iglesia del «*demos*» (*ἐκκλησία τοῦ δήμου*) de la Grecia antigua —de donde proviene la denominación cristiana—, que constituía la principal asamblea democrática de la ciudad-estado (*πόλις*) y se celebraba en la plaza pública (*ἀγορᾶ*), la «iglesia» de Cristo se reunía en casas (*κατ' οἶκον*) donde llevaban a cabo la fracción del pan y el vino (Giannarás: 2010¹, 45)⁴³⁸. En este sentido, subraya Giannarás, la palabra «iglesia» (*ἐκκλησία*) en el contexto del cristianismo no adquiere su significado ni a partir de una institucionalidad religiosa ni de una determinada tipología arquitectónica sino a partir de una práctica en la que se sintetiza un modo de vida:

«La cena de la Iglesia remitía no a la “conmemoración” de un pasado histórico, sino a la expectativa y a la representación [*εἰκονισμὸς*] (como posibilidad de realidad actual) de un futuro último [*ἔσχατο*]: de un *modo* en que el hombre existe libre de su naturaleza, de las determinaciones y necesidades que ésta le impone. La diferencia respecto a cualquier otro convite también era clara, pues en la cena que constituía la Iglesia se llevaba a cabo otro *modo* de comer: los cristianos ingerían el pan y el vino (las formas elementales del alimento) no para satisfacer simplemente la necesidad natural de autoconservación individual sino para poner de hecho la vida en comunión, la existencia. Comunión no a nivel de sentimientos y exaltación psicológica, sino en el

⁴³⁷ Vid. Capítulo I, 1.3.3 y Felmy: 2002, 30: “la experiencia ortodoxa, en el sentido en que la entiende la Escuela neortodoxa y nos la dan a conocer las exposiciones de Christos Yannaras, hace referencia a la Iglesia, al culto divino, a los misterios, a la oración y a la ascética, y por eso es identificada a menudo con el concepto de «eclesialidad».”

⁴³⁸ Vid. Léon-Dufour: 1962, 253-264.

nivel de la función vital que constituye el comer y el beber. Transformar la necesidad de la *naturaleza* en libertad de *relación*, en amor.» (Giannarás: 2010¹, 46)⁴³⁹

Ahora bien, el significado eminentemente «ontológico» que Giannarás atribuye a la palabra «Iglesia» a partir de la experiencia eucarística diferenciándola respecto a la institucionalidad eclesial no se limita, ni mucho menos, a una dialéctica entre «forma» y «contenido». En este sentido, toda abstracción del «modo de ser» que encarna la Iglesia respecto a su itinerario histórico y estructura organizativa, con sus venturas y miserias, significaría al mismo tiempo la negación de su facticidad y, por tanto, de aquella perspectiva «ontológica» que precisamente se quiere rescatar, convirtiéndose la Iglesia en una simple utopía o en una mera «religión». Tanto la reducción de la experiencia eclesial a una determinada institucionalidad como su restricción al ámbito de la convicción individual, en efecto, según Giannarás disuelve el fenómeno eclesial homologándolo al fenómeno religioso, el cual, a diferencia de la libertad que presupone el «modo de ser» de la relación, constituye una coacción de la naturaleza a través del instinto de autoconservación (Giannarás: 2010¹, 11).

Al hablar de «modo de ser», por el contrario, Giannarás se refiere a un acontecer histórico en el que se participa libremente y que, si bien no se puede reducir a su expresión institucional, tampoco carece de una existencia «objetiva», es decir, no se limita a una mera convicción «subjetiva», intelectual o psicológica. Es más, el «acontecer eclesial» (*τὸ ἐκκλησιαστικὸ γεγονός*) significa justamente una superación de la existencia individual o, como subraya Giannarás, «que la vida devenga referencia extática, autoentrega amorosa, experiencia de libertad respecto a la vida individual destinada a la muerte» (Giannarás: 2010¹, 154).

Siguiendo los postulados de la psicología profunda (*Tiefenpsychologie*), Giannarás identificará los siguientes rasgos distintivos de la «religión»: 1) constituye la expresión de una necesidad instintiva del hombre; 2) presenta un carácter eminentemente individualista; 3) se mueve en un ámbito principalmente irracional y afectivo; 4) genera estructuras de poder coercitivas (Giannarás: 2010¹, 11-33). Por su parte, en contraste con la «religión», las principales características del «acontecer eclesial» se pueden resumir en los siguientes aspectos: 1) supone el paso de la

⁴³⁹ Vid. I Cor 11, 17-34. Para un desarrollo en profundidad de la “eclesiología eucarística” que aquí enuncia Giannarás vid. Zizioulas: 2003.

existencia natural regida por la necesidad a una existencia relacional y libre; 2) se caracteriza por su realismo histórico; 3) presupone la prioridad gnoseológica de la experiencia respecto a toda formulación de la misma (gnoseología apofática); 4) el poder se ejerce como servicio (*διακονία*) (Giannarás: 2010¹, 43-82).

En este punto, se puede apreciar con claridad la interconexión que plantea Giannarás entre la «ontología de la relación» y la existencia histórica de la Iglesia, entendida siempre en primer término desde su «eclesialidad»: la Iglesia, pues, constituye la posibilidad objetiva del conocimiento apofático de Dios, y el conocimiento apofático de Dios no es otro que la experiencia de vida del cuerpo eucarístico (Giannarás: 2006³, 123). En este sentido, la Iglesia superaría el ámbito de la religión, es decir, no se limitaría ni a una neurosis colectiva ni a una idea carente de cuerpo histórico sino que daría lugar a un modo determinado de establecer las relaciones entre los miembros de una comunidad o, en otras palabras, a un auténtico «proyecto social» cuya institucionalidad siempre será relativa respecto a su experienciabilidad⁴⁴⁰. Por todo esto, sin su realización histórica en el «acontecer eclesial», el modo de ser trinitario no pasaría de ser un delirio o una mera concepción abstracta, por muy interesante y novedosa que sea (Giannarás: 2010¹, 56-57). Como insiste Giannarás, pues, «El cristianismo es acontecimiento eclesial inseparable de su carne histórica, social y cultural de un cuerpo comunitario concreto; no es ni ideología, ni dogma, ni ética de carácter teórico e independiente de sus realizaciones históricas» (Giannarás: 2010¹, 187).

Como advierte Giannarás, sin embargo, ya desde sus orígenes el acontecer eclesial tiende a desnaturalizarse en fenómeno religioso, como consecuencia de una inversión de los términos de la ontología de la relación, es decir, la sustitución de la prioridad gnoseológica de la experiencia —de la relación— por la formulación objetivante de la misma. Si bien el autor griego reconoce esta tendencia ya en el «legalismo» del apóstol Pedro (Hc 11, 3) o en la instauración del cristianismo como *religio imperii* en el siglo IV, la desnaturalización del acontecer eclesial se sellará con la doctrina cristiana que se desarrolla en el ámbito latino, especialmente durante la Edad Media (Giannarás: 2010¹, 205-261). Ahora bien, con todo y a pesar de su «ortodoxia»,

⁴⁴⁰ Cf. Schönborn: 1999, 45: “la Trinidad es el *arquetipo de la comunión personal*, o como dicen de buen grado los filósofos rusos de la religión, el *arquetipo de todo programa social*. Ya que aquí, en el modelo arquetípico de la Trinidad divina, se ve claramente que igualdad y orden van de la mano y en armonía.”

el mundo griego tampoco se salvará de la paranoia religiosa, cuyos síntomas se mostrarán en Época Moderna de manera especialmente aguda con la asunción de la misma «ortodoxia» como ideología nacional y la constitución de la Iglesia «autocéfala» griega (Giannarás: 2010¹, 265-308). En cualquier caso, más allá de todo tipo de apología confesional o cultural, lo que nos interesa destacar es la repercusión del análisis de Giannarás en el contexto de la problemática de la civilización contemporánea y, más específicamente, en el contexto de nuestro «giro hermenéutico» del ícono.

En este sentido, como ya hemos visto, la perspectiva ontológica que rescata Giannarás de la tradición de pensamiento cristiano oriental y su vinculación con las búsquedas de la filosofía contemporánea abre, sin lugar a dudas, un fecundo terreno de diálogo entre la tradición cristiano-ortodoxa y el mundo actual. Por su parte, en lo que respecta a la tesis de nuestra investigación, la descripción de la tradición eclesial como acontecer histórico irreductible a una mera ideología nacional o, lo que es lo mismo, como experiencia que se resiste a toda tipificación, sitúa la problemática de la tradición del ícono como expresión de Helenismo contemporáneo en una perspectiva eminentemente hermenéutica. Del mismo modo, pues, que la tradición se constituye en *topos* de la Hermenéutica, es decir, en el medio cultural donde se da toda comprensión «histórica» de la realidad⁴⁴¹, la tradición de la Iglesia y el conjunto de prácticas que la conforman constituyen el «lugar» en el que el ícono adquiere su horizonte histórico y, por tanto, toda posibilidad de ser comprendido. Sólo que esta «comprensión» que tiene lugar en la tradición, tanto en el caso de la Hermenéutica como en el caso de la Iglesia, no viene dada sólo por la intelección de un contenido objetivo o un hecho del pasado sino ante todo por la participación en una experiencia:

«La palabra *tradición* se empleó en la vida de la Iglesia para significar la transmisión de la experiencia del cuerpo eucarístico de persona a persona y de generación en generación: siempre con vigilante conciencia de la diferencia entre el *conocimiento* (otorgado por la *participación* en dicha experiencia) y la simple *intelección* de las expresiones de esta experiencia.» (Giannarás: 2010¹, 88)

Como veremos en lo que sigue, en el contexto de la «ontología de la relación» que se deriva de la experiencia eclesial, la «lengua pictórica» del ícono —al igual que la

⁴⁴¹ Vid. Capítulo I, 1.3.2.

obra de arte en el caso de la Hermenéutica— adquiere su perspectiva ontológica justamente a partir del problema de la tradición: la prioridad gnoseológica de la experiencia respecto a toda formulación de la misma. Al entender la «tradición» en primer término como experiencia actual, pues, la tradición del ícono no se restringe a un canon estilístico sino que asume el rol de una lengua que interpreta y da cuerpo histórico a dicha experiencia; y esta experiencia, en la perspectiva propuesta por Giannarás no es otra que la experiencia de la relación. Por otro lado, no obstante y como subrayará el autor griego, la «iconicidad» de la lengua del ícono no denota una mera función ilustrativa o decorativa de la lengua, es decir, la imagen artística en el contexto de la «ontología de la relación» en ningún caso se limita a cumplir la función de una *biblia pauperum* sino ante todo denota el «modo de significar» la experiencia de la relación.

3.5 La imagen (*εἰκόνα*) como «modo de significar» la experiencia de la relación.

La cuestión de la obra de arte

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la búsqueda de caminos de renovación para la tradición del ícono y su vinculación con la problemática artística contemporánea se convertirá en condición para su supervivencia, sobre todo si la tradición en cuestión quiere ser entendida como vehículo de una experiencia y no sólo como la expresión «canónica» de un contenido dogmático. Sin embargo, tan urgente como liberar el ícono de una tradición tipificada y coactiva se presentará la necesidad de definir su especificidad plástica y la función eminentemente «litúrgica» que cumple. De este modo, en el Capítulo II de nuestra investigación presentamos la perspectiva «estética» que adquiere el ícono en el contexto de nuestro «giro hermenéutico», para cuya labor fue necesario realizar una «distinción funcional» entre su dimensión estética y su dimensión teológica. No obstante, si bien descubrimos que el cometido del ícono no es «simbolizar» ningún contenido abstracto sino poner en relación las formas representadas con los sentidos del espectador a través del «ritmo» —cometido a partir del cual el ícono se muestra primordialmente como obra de arte—, quedó pendiente la vinculación de esta «razón estética» del ícono con su dimensión teológica y, consecuentemente, con la problemática ontológica que inaugura.

La tradición del ícono, pues, sin lugar a dudas constituye una clave hermenéutica fundamental para comprender la especificidad de la tradición teológica del Oriente cristiano, pero además, en el contexto de su función estético-litúrgica, otorga una perspectiva ontológica inédita para el análisis de la problemática estética contemporánea. Ya hemos presentado el marco metodológico en el que dicha perspectiva se perfila, estableciendo que el representar «litúrgico» del ícono —donde se desvanece toda «objetividad» impuesta por la «conciencia estética»— encontraría una interpretación adecuada en el concepto de «representación» (*Darstellung*) de la Hermenéutica⁴⁴². Así pues, partiendo de los presupuestos de la hermenéutica de la obra de arte, el ícono «representaría» su prototipo en un doble sentido: por una parte, otorgándole una imagen —aspecto perfectivo— y, por otra, haciéndolo perceptible a los sentidos del espectador en el contexto de la acción cultural —aspecto imperfectivo. Ahora bien, en el contexto de la «ontología de la relación», este modo de funcionamiento del ícono —su «razón estética»—, además de llevar a cabo una representación litúrgica de los protagonistas de la historia sagrada, se revelará como el «modo de significar» la experiencia que origina la tradición eclesial: la experiencia de la relación.

La cuestión del lenguaje, al igual que en el caso de Heidegger, ocupa un lugar central en la propuesta ontológica de Giannarás⁴⁴³. En efecto, como apuntamos con anterioridad, en la obra del autor griego la reflexión en torno al lenguaje marcará el comienzo de una nueva etapa, sellada con la publicación de *Lo decible y lo indecible* (1999) y cuyo asunto viene dado por la confrontación de sus proposiciones ontológicas respecto a la función veritativa del lenguaje. Si bien en el contexto de la gnoseología «apofática» en la que se basa la «ontología de la relación» aquello que otorga validez al conocimiento es la inmediatez de la relación, como destaca el autor griego no se puede concebir ni definir nada fuera de las posibilidades que ofrece el lenguaje (Giannarás: 1999², 16). En efecto, para Giannarás el lenguaje (*λόγος*) es «energía» personal (*προσωπικὴ ἐνέργεια*), esto es, el «modo» (*τρόπος*) en el que la alteridad personal se manifiesta y entra en comunión, dando lugar a la relación (*σχέση*)

⁴⁴² Vid. Capítulo II, 2.4.1.

⁴⁴³ Vid. Giannarás: 2006¹, 207-281. Para Heidegger el lenguaje es “la casa del ser” y su función veritativa no se limita a una *adaequatio* entre el significante y el significado; antes bien, el lenguaje “articula” la comprensión del ser (Heidegger: 1998, 183-189), comprensión que, como hemos subrayado en reiteradas ocasiones, no se limita a la mera intelección de la realidad sino constituye el “modo de ser” del hombre.

(Giannarás: 2006¹, 239). En este sentido, la experiencia de la relación ha de ser formulada para que sea efectivamente comunicada —«comulgada»— y adquiera una existencia concreta en el marco de su «tradición eclesial»⁴⁴⁴. Sin embargo, ¿cómo salvaguardar el acontecer histórico de la tradición respecto a su tipificación?; ¿cómo evitar que la experiencia de la relación sea sustituida por un mero ídolo mental, que el «acontecer eclesial» se convierta en «religión»? (Giannarás: 1999², 17-21). La inmediatez cognitiva que otorga la experiencia de la relación, pues, siempre corre el peligro de ser reemplazada por los términos de su formulación:

«Por esto es difícil (quizá lo más difícil) que el hombre diferencie la experiencia de lo *real* respecto a las sustituciones psicológicas de la misma, que distinga lo real del deseo o de la convicción intelectual. Especialmente trabajoso para el hombre es salvaguardar la relación como *relación*: no tergiversarla convirtiéndola en sumisión, en empoderamiento, en privatización del segundo término (del opuesto) de la relación. Y dado que la lengua articula y da forma a las relaciones del hombre con la realidad, su ámbito delimita (por excelencia) el campo de batalla de la distinción de lo real respecto a la ilusión» (Giannarás: 1999², 21)

Para salvaguardar, por una parte, su horizonte «apofático» y establecer, por otra, la función veritativa del lenguaje en el contexto de la «ontología de la relación», Giannarás pondrá de relieve el carácter primordialmente «simbólico» del lenguaje. Ahora bien, el lenguaje no es «simbólico» en el sentido de separar los dos términos de una relación cognitiva —o, en otras palabras, en el sentido de remitir a una realidad «espiritual» más verdadera y taxativamente diferenciada de la realidad «material», sumida en el pecado y el error⁴⁴⁵; por el contrario, según Giannarás, el lenguaje como «símbolo» (*σύμβολο*) «reúne» (*συνβάλλει*) las experiencias individuales de la realidad significada en el signo lingüístico común (Giannarás: 1999², 35), experiencias que presuponen la percepción sensible —y por tanto el cuerpo— como su condición de posibilidad⁴⁴⁶.

Por ejemplo, en la palabra «manzana» se reúne cada experiencia individual de aquella fruta «de forma globosa algo hundida por los extremos del eje, de epicarpio

⁴⁴⁴ Cf. El carácter eminentemente “narrativo” de la experiencia humana puesto de relieve por la filosofía hermenéutica (vid. Ricoeur: 2004).

⁴⁴⁵ Vid. Capítulo II, 2.2.

⁴⁴⁶ Vid. Giannarás: 2006¹, 81-83.

delgado, liso y de color verde claro, amarillo pálido o encarnado»⁴⁴⁷. Aunque el término «manzana» constituye el modo universal del castellano para referirse a una realidad determinada, la realidad en cuestión no se agota en dicho conjunto de letras como tampoco en el lema de un diccionario ni en ningún otro tipo de objetivación por muy científica que sea. Antes bien, aquello que da sentido a la palabra «manzana» es la relación cognitiva que puede establecer cada individuo a través de los sentidos con la realidad en cuestión y, a su vez, aquello que concede el carácter de «verdadero» y no ilusorio a aquella experiencia individual es la posibilidad de que se convierta ella misma en un hecho relacional, en motivo de comunión personal:

«Aquello que significa el significante lingüístico no es la realidad misma, sino mi *relación* subjetiva con ella (diferente de cada otra relación subjetiva con los mismos significados). El significante lingüístico común hace concordar mi relación subjetiva con una referencia común de todos los sujetos con los que comparto la lengua en el mismo significado.» (Giannarás: 1999², 17)⁴⁴⁸

En el contexto de la «ontología de la relación», pues, la «verdad» —el carácter efectivo y no ilusorio de la realidad— no viene dada por la mera correspondencia entre la experiencia cognitiva del sujeto y una definición *a priori* del objeto de conocimiento sino por la posibilidad de que dicha experiencia —que ya constituye un hecho relacional— supere la esfera del individuo y devenga ella misma un hecho de comunión personal. De aquí el término «verificación comunitaria del conocimiento» (*κοινωνική έπαλήθευση τής γνώσης*) acuñado por Giannarás para expresar al carácter eminentemente «relacional» del fenómeno de la verdad⁴⁴⁹. Ahora bien, el planteamiento de Giannarás podría parecer excesivamente simplista e incluso «populista» si redujera el fenómeno de la verdad sólo al hecho de ponerse de acuerdo respecto a algo, aún cuando los datos de la ciencia muestren lo contrario —pensemos en la condena de Galileo Galilei. Cabe destacar, sin embargo, que al hablar de «verificación comunitaria

⁴⁴⁷ DRAE (2012).

⁴⁴⁸ Vid. tb.: “Las experiencias subjetivas pueden entrar en comunión a través de la lengua cuando los significantes lingüísticos funcionan primordialmente como *símbolos* y en segundo lugar como significados abstractos.” (Giannarás: 1999², 35).

⁴⁴⁹ Giannarás utilizará el siguiente fragmento de Heráclito para justificar su posición: “En la medida que estamos en comunión nos movemos en la verdad, en la medida que existimos individualmente vagamos en el error” («καθ’ ὅ,τι ἄν κοινωνήσωμεν ἀληθεύομεν, ἃ δὲ ἄν ἰδάσωμεν ψευδόμεθα» Heráclito, Diels-Kranz, A 16) (Vid. Giannarás: 2011, 17-48).

del conocimiento» el autor griego no se refiere a la necesidad de establecer una suerte de *auctoritas populi* sino al modo en el que tiene lugar todo conocer, la «relación», de donde resulta su carácter «comunitario» pero también eminentemente «relativo».

Así, en su empleo «simbólico» el lenguaje constituye el «modo de significar» la experiencia de la relación, esto es, el modo en el que la relación, como razón de ser (*λόγος*) de todo lo que es, se muestra y se realiza. En este sentido, el «símbolo» no apunta a una determinación absolutista de la realidad —por muy «popular» o «científica» que sea— sino que «vuelve a conectar la presencia de lo existente con el único “horizonte” de su verdad: la persona humana» (Giannarás: 1981, 268). Para el hombre, por su parte, el empleo «simbólico» del lenguaje constituye la posibilidad «de realizar [*ὑποστασιάζει*], de otorgar una existencia real a la acción [*ἐνέργειες*] de la naturaleza humana como *logos* (manifestación-llamada) de una alteridad, no sólo formal y funcional (determinada *a priori*), sino también indeterminada e inesperada, volitiva, poética (creativa) y crítica.» (Giannarás: 2011, 102).

De este modo, si bien en su uso convencional el signo lingüístico puede limitarse sencillamente a corresponder una determinada realidad con un nombre de manera correcta (Giannarás: 1999², 36-37), en su uso «simbólico» presupone la aparición de la alteridad personal, fenómeno que adquiere una expresión objetiva en la obra de arte. Según Giannarás, pues, la obra de arte constituye el paradigma del empleo «simbólico» del lenguaje. Como destaca el autor griego, la obra de arte no sólo «define» (*ὀρίζει*) la realidad a través del color, el sonido o la piedra sino además «manifiesta» (*φανερώνει*) la alteridad personal del artista, constituyéndose ella misma en motivo de relación para el espectador, tanto con la realidad representada como con la existencia personal del artista (Giannarás: 1981, 266-267). Así:

«La manifestación de la relación personal del artista con el objeto de la obra artística “transporta” el objeto desde su indeferenciación impersonal emplazando a cada espectador (o lector o auditorio) de la obra artística a una participación también personal en la alteridad del *lógos* que el artista “descubrió” en el objeto.» (Giannarás: 1980, 268)⁴⁵⁰

⁴⁵⁰ Vid. tb.: “Los sonidos, los colores, el mármol, la greda, la madera, las palabras y la sintaxis de la lengua común y corriente son materiales que el artista libera de la necesidad de su empleo utilitario, de su subordinación a la autonomía y la independencia del empleo arbitrario que les da cada usuario.” (Giannarás: 2011, 98).

Como ejemplifica Giannarás, un cuadro de Van Gogh es algo más que óleo sobre lienzo, la representación de una realidad objetiva —unos zapatos, un olivar—, o la expresión del mundo afectivo del artista; es primordialmente una acción personal (*προσωπική ἐνέργεια*) que descubre el sentido de la realidad (su *λόγος*) a través del color y el trazo y que, justamente a través del trazo y el color, actúa (*ἐνεργεί*) también sobre nosotros; un testimonio «personal» de la realidad en virtud del cual, además de la misma realidad, conocemos a Van Gogh: «es», en cierto sentido, Van Gogh (Giannarás: 2006¹, 58). Por esto, advierte el autor griego, al ver un cuadro del pintor holandés decimos tranquilamente —«Éste es un Van Gogh»⁴⁵¹. Ahora bien, el punto de partida para el desarrollo de su concepción del lenguaje y el consiguiente rol ontológico que Giannarás descubre en la obra de arte debemos buscarlo en la concepción cristiano-oriental de la imagen (*εἰκόν*). Ya desde su obra temprana, Giannarás destacará el carácter paradigmáticamente «apofático» de la lengua plástica del ícono descubriendo, a partir de aquí, el funcionamiento «icónico» del lenguaje en el contexto de la «ontología de la relación»:

«como categoría gnoseológica la Imagen [*ἡ εἰκόνα*] no se agota en sus límites, no representa un “significado” estático, no sustituye sencillamente como un “paradigma” una realidad o un hecho, sino que pone de manifiesto un acto [*ἐνέργεια*] que convoca a comunión y relación, salvaguardando el carácter del conocimiento como hecho de relación dinámica.» (Giannarás: 2006¹, 236)⁴⁵².

Recordemos que con ocasión de la querrela iconoclasta y ante la acusación de idolatría por parte de sus detractores quedará meridianamente clara la naturaleza «apofática» del ícono: el ícono no define la esencia (*οὐσία*) o naturaleza de aquello que representa sino sólo circunscribe la apariencia de su existencia histórica (*ὑπόστασις*)⁴⁵³. Sin embargo, aún cuando queda claramente establecido que el ícono como objeto no se puede identificar con la existencia concreta de su prototipo, esto no

⁴⁵¹ Vid. Giannarás: 2011, 99.

⁴⁵² Vid. tb. Giannarás: 1981, 251-256 y: “El apofatismo teológico insiste en que la expresión lingüística debe ser superada, debe ser interpretada sólo icónicamente, es decir, nunca agotar lo significado sólo en los límites conceptuales del significante” (Giannarás: 2006³, 94).

⁴⁵³ Vid. pp. 175-179 y Giannarás: 1981, 253. Cf.: “[en el ícono] no se representa la divinidad invisible sino la carne visible de Dios” («*Οὐ τὴν ἀόρατον εἰκονίζω θεότητα, ἀλλ’ εἰκονίζω Θεοῦ τὴν ὄραθεισαν σάρκα*» J. Damasceno, *De imaginibus oratio III*, PG 94, 1326C) y “de todo lo representado no se representa la naturaleza sino la hipóstasis” («*Παντὸς εἰκονιζομένου, οὐχ ἡ φύσις, ἀλλ’ ἡ ὑπόστασις εἰκονίζεται*» T. Estudita, *Antirrheticus III*, PG, 99, 405B).

significa su absoluta devaluación ontológica, su destierro a los confines de la falsedad y el error, su consideración como una mera «copia». El ícono, por el contrario, constituye una prueba de la Encarnación de la Palabra y la expresión por excelencia de la premisa gnoseológica de la «ontología de la relación»: no existe esencia sin realización hipostática y manifestación energética (Giannarás: 2011, 100).

En el contexto de su función cultural, pues, y a través de la acción (*ἐνέργεια*) rítmica de la línea y el color el ícono trae a presencia aquello que representa, se constituye en puente ontológico —energético— en virtud del cual la alteridad de la persona representada a su vez actúa (*ἐνεργεῖ*) y se relaciona con el creyente-espectador. Así, como pone de relieve Giannarás: «La imagen [*ἡ εἰκόνα*] no propone una visión mentalmente acabada e ideal del ser, sino que llama [*καλεῖ*] a la comunión y relación inmediata con lo representado, a un *paso* [*διάβαση*] dinámico al prototipo, es decir, a la *existencia* [*ὑπαρξη*] personal o energética de lo representado.» (Giannarás: 1981, 255)⁴⁵⁴. Y es justamente este «modo de ser relacional», según Giannarás, el que confiere a la imagen —y a la obra de arte por extensión— el carácter de lo «bello»: «en tanto que todo constituye una llamada hacia él, de ahí que se denomine “belleza”»⁴⁵⁵.

Como vimos al final del capítulo anterior, este rol «ontológico» que asume la imagen artística en el contexto de la revelación cristiana proviene del reconocimiento en la persona histórica de Jesús de Nazaret de la «imagen perfecta» de Dios. De esta afirmación resultará también la especificidad de la perspectiva ontológica que Giannarás descubre en la tradición de pensamiento cristiano oriental y que resume en la locución «ontología de la relación» —Dios no *es* Padre por ningún tipo de «necesidad» ontológica sino *porque* es Padre del Hijo. Pues bien, siguiendo a Giannarás, la imagen artística en el contexto de la «ontología de la relación» no *representa* en virtud de ninguna facultad «mimética» o «metafórica» sino porque a través de ella —a través de la línea y el color— la realidad natural del prototipo adopta una existencia relacional, deviene relación (Giannarás: 1981, 254). En este sentido, el ícono al ser «imagen artificial» del prototipo —del mismo modo que el Hijo es «imagen natural» del Padre— no se convierte en una barrera ontológica sino,

⁴⁵⁴ Cf. “el honor tributado a la imagen se dirige al prototipo” (*«ἡ τῆς εἰκόνης τιμὴ ἐπὶ τὸ πρωτότυπον διαβαίνει»*). Actas del VII Concilio Ecuménico, PG 13, 273A).

⁴⁵⁵ *«καὶ ὡς πάντα πρὸς ἑαυτὸ καλοῦν, ὅθεν καὶ κάλλος λέγεται»*. D. Areopagita, *De divinis nominibus*, PG 3, 701 D. Vid. Apéndice II, pp. 273-274.

por el contrario, se constituye en el «modo» en el que el prototipo se da a conocer a través de la relación sensible que se establece con el espectador.

De este modo, a la luz de la «ontología de la relación», el sentido «teológico» de las operaciones plásticas del ícono que describimos a lo largo del Capítulo II no se agotaría en su «razón estética», en el hecho de constituir una presentación litúrgico-funcional del tipo iconográfico por mor de la percepción sensible del espectador; como enfatiza Giannarás, el ícono «pone en obra» en los límites de lo creado la posibilidad de vida de lo increado (Giannarás: 1981, 253) o, en otras palabras, constituye el «modo de significar» —de testimoniar a través de las posibilidades que otorga el lenguaje— la experiencia de la relación que da origen y continuidad a la tradición eclesial. Así, como intuye el autor griego ya en la década de los 60 al iniciar su itinerario filosófico, «El Ícono [*ἡ Εἰκόνα*] es la medida y el criterio del modo de pensar y vivir ortodoxo, el testimonio inmediato y palpable de la fe ortodoxa acerca del hombre, la salvación y el mundo» (Giannarás: 2010², 138).

Ahora bien, las implicancias de la comprensión «eclesial» de la imagen no se limitan al ámbito eclesiástico sino que, tal como la «gnoseología apofática» y la «ontología de la relación» respecto a la filosofía contemporánea, se presenta como un punto de inflexión para la problemática estética de nuestros días. Ya hemos descrito con anterioridad el problema gnoseológico que plantea la obra de arte en el contexto de la filosofía hermenéutica y la crítica desarrollada por Gadamer a la «conciencia estética» moderna⁴⁵⁶. En la misma línea del planteamiento de Gadamer, Giannarás advierte que desde sus orígenes la reflexión «estética» se relegó al ámbito de una «gnoseología inferior» (*logica facultatis cognoscitivae inferioris*) estableciendo una brecha insalvable entre la experiencia del arte y la posibilidad del conocimiento positivo de la realidad (Giannarás: 1981, 261-265)⁴⁵⁷. A partir de aquí, pues, y con la pérdida de su horizonte ontológico, la obra de arte se devaluará y su interpretación se polarizará en dos estimaciones igualmente «negativas» respecto al fenómeno de la verdad: o bien en su carácter meramente mimético o bien en su autonomía absoluta respecto a la realidad⁴⁵⁸.

Como destacan algunos autores, esta polarización en la interpretación de la obra de arte se correspondería cabalmente con la cuestión que da ocasión a la querrela

⁴⁵⁶ Vid. Introducción, 0.2 y Capítulo II, 2.4.2.

⁴⁵⁷ Cf. Baumgarten A. G., *Aesthetica* (1750), prolegomena § 1 y 2.

⁴⁵⁸ Vid. Giannarás: 1981, 250-260.

iconoclasta y a la posterior «definición» de la «imagen eclesial»: la confusión entre el ícono y el ídolo⁴⁵⁹. Así, la devaluación del «ícono» en «ídolo» obedecería a una polarización semejante a la de la obra de arte en la actualidad: por una parte, a la identificación del prototipo con su imagen —en cuyo caso la imagen se convierte en una mera copia que sustituye al original— y, por otra parte, a la negación de la «heteronomía» de la imagen —en cuyo caso la imagen no remite a nada y existe sólo por mor de sí misma. Si bien de manera distinta, en ambos casos la «imagen eclesial» se convierte en «ídolo religioso», se autonomiza y pierde —al igual que la obra de arte según la Hermenéutica— su horizonte ontológico, es decir, su carácter eminentemente «relativo» y «relacional». En este sentido, la comprensión eclesial de la imagen se presenta en nuestros días como una auténtica punta de lanza para la práctica artística contemporánea y la reflexión estética actual⁴⁶⁰.

Por su parte, en lo que respecta a la tesis de nuestra investigación, la omisión del horizonte ontológico que supone la comprensión eclesial del ícono conlleva una eventual adulteración de la tradición que encarna, esto es, la supresión de la posibilidad del conocimiento apofático —del funcionamiento «icónico» del lenguaje— y el consiguiente reemplazo de la experiencia de la relación —del acontecer eclesial— por meros ídolos intelectuales. Desde esta perspectiva, podríamos afirmar que al proyecto ontológico que Giannarás desarrolla a partir de la tradición cristiana oriental subyace una «ontología de la imagen», sobre todo si consideramos que la querrela iconoclasta constituye el colofón de la tradición de pensamiento en cuestión. La dilucidación de esta perspectiva ontológica de la lengua plástica del ícono, pues, nos sitúa en el tercer estadio de nuestro «giro hermenéutico»: el ícono como «imagen eclesial»⁴⁶¹. En la expresión «imagen eclesial», a nuestro parecer, se sintetizan los dos términos de la problemática que hemos intentado exponer a lo largo de los dos capítulos anteriores: la cuestión de la tradición y la cuestión de la obra de arte. Así, aquello que caracteriza de manera más precisa y se

⁴⁵⁹ Vid. Zographidis: 1997, 269-270 y Marion: 2010, 25-46.

⁴⁶⁰ Cf. “Contra la metafísica dogmática, el ícono salva la imagen del estatuto de ilusión, ajeno a un original invisible e inteligible. Contra la metafísica en estado de nihilismo, el ícono salva la imagen de la auto-idolatría, de la forclusión pues del «mundo de imágenes». Ni huérfana de lo invisible, ni prisionera de lo visible, la imagen que retoma el ícono redeviene el vínculo de una comunión.” (Marion: 2006, 153).

⁴⁶¹ Cf. el término “pintura eclesial” (*εκκλησιαστική ζωγραφική*), el cual constituye hoy un tópico en el ámbito teológico neoheleno y se emplea para denotar la función cultural —que no meramente “ornamental” o “didáctica”— del ícono, en contraste con el término “pintura religiosa” (vid. Triandaphylópoulos: 1993, 8-14).

constituye en criterio para la interpretación de la lengua plástica del ícono no es su eventual condición de «estilo» ni de «canon» —bizantino— sino su estatuto gnoseológico de «imagen» y su modo de ser «eclesial».

CONCLUSIONES

LA PRIORIDAD HERMENÉUTICA DE LA PREGUNTA POR EL ÍCONO

«(...) la doctrina de la imagen del Segundo Concilio de Nicea no se limita solamente, ni de entrada, a ser un punto de la historia de las ideas, ni tampoco una decisión del dogma cristiano: formula sobre todo una alternativa, y quizá la única, ante el desastre contemporáneo de la imagen».

Jean Luc Marion.

Hasta aquí hemos descrito los tres estadios que reconocemos en nuestro «giro hermenéutico» del ícono en el contexto de Grecia moderna: de «ícono bizantino» a «imagen eclesial». El objetivo de nuestro recorrido histórico-hermenéutico era doble: por una parte, plantear el proceso de restitución de la tradición del ícono como uno de los principales vectores de la civilización griega moderna y, por otra, establecer el carácter eminentemente hermenéutico de dicho proceso. Ambas cuestiones, sin embargo, no fueron desarrolladas de manera independiente: sólo una perspectiva hermenéutica nos ofrecía la posibilidad de apreciar la tradición del ícono *sub specie modernitatis* y plantear la imagen cultural como categoría gnoseológica y obra de arte. En la medida en que haya salido a la luz la prioridad hermenéutica de nuestra pregunta —a saber, ¿puede la tradición del ícono constituirse en una propuesta artística contemporánea?—, nuestra hipótesis de trabajo habrá sido confirmada. Y en la misma medida podrá ser comprendida la relevancia de dicha pregunta.

En este sentido y como aclaramos ya en la Introducción, nuestra intención nunca fue responder a la pregunta en cuestión sino poner de relieve su importancia hermenéutica para la comprensión tanto de la civilización griega moderna como de la problemática estética contemporánea. Por lo mismo, en ningún caso nuestro posicionamiento hermenéutico se plantea como una contrapropuesta —una tercera vía— respecto a la «verdad» del ícono o la obra de arte, sino como una suerte de mediación entre los ámbitos de la teología y la historia del arte, los cuales, a causa de su mutua confinación metodológica, han sido incapaces de elaborar una perspectiva

propiamente hermenéutica y, por tanto, de abordar la pregunta que da origen a nuestra investigación⁴⁶².

Ahora bien, la realidad que nos llevó a elaborar nuestra hipótesis de trabajo —esto es, la pasión de nuestra época por los íconos y el rol determinante de dicha tradición en la conformación del proyecto heleno de modernidad— sigue suscitando muchas interrogantes. Una de las principales trabas que sigue encontrando nuestro posicionamiento hermenéutico es la contraposición —en gran medida de naturaleza apologética— que se establece entre Tradición y Modernidad, ícono y obra de arte, Ortodoxia y Occidente. Esta contraposición, como vimos al principio de nuestro estudio, se plantea desde el mismo momento en que Bizancio desaparece del mapa, e incluso desde antes. En la obra de los autores que estudiamos también se encuentra presente. La pregunta que nos sigue acuciando, en este sentido, es si realmente existe dicha contraposición o se trata de un espejismo ideológico. No cabe duda de que durante la alta Edad Media se produce una clara diferenciación entre la tradición latina y la tradición griega en el seno de la Iglesia. Tampoco se puede obviar el aislamiento de Grecia respecto a Europa occidental durante el periodo de la ocupación turca, exactamente cuando se sientan las bases de la Modernidad. La cuestión es si hoy en día, en nuestra aldea global, la contraposición en cuestión opera más allá de un ámbito ideológico —ámbito que, por cierto, no se puede obviar y al que se expone toda tentativa interpretativa.

En nuestra opinión, tan real como la eventual contraposición se presenta la reciprocidad de los problemas que plantea y de sus posibles soluciones. En este sentido, si bien la pérdida del sustrato vivencial de la tradición es un problema que surge en el mundo occidental dando lugar a un violento proceso de secularización, de manera casi simultánea se transmitirá al ámbito de la Ortodoxia moderna bajo la forma de tradicionalismo, una secularización de signo contrario en tanto que recrea la misma esquizofrenia entre presente y pasado. Por otro lado, la crítica a la matriz de la civilización occidental que surge desde el seno de la Ortodoxia actual y las alternativas que plantea son perfectamente parangonables con la crítica y el proyecto civilizatorio que surgen de movimientos tales como el nihilismo o el existencialismo —de hecho, como vimos en su momento, incluso llegan a influenciarse mutuamente.

⁴⁶² Cf. Introducción, 0.1 y 0.2.

En cualquier caso, consideramos que muchas de las interrogantes que surgen de nuestro planteamiento no pueden —y no necesitan probablemente— ser respondidas. Y no sólo por la falta de diálogo entre las disciplinas a las que compete, o por el eventual abismo entre Ortodoxia y Occidente, o por la imposibilidad de abordarlas de manera cabal en el presente estudio, sino sobre todo porque carecemos de perspectiva histórica. Así, si bien el interés de nuestra época por la tradición del ícono es un hecho, es difícil evaluar en qué medida supera la curiosidad esotérica y asume un rol activo en el desarrollo de la cultura contemporánea. Por otra parte y como queda de manifiesto sobre todo en las entrevistas que adjuntamos en nuestros Apéndices, la comprensión dinámica de la tradición del ícono en Grecia moderna y el establecimiento de las condiciones de posibilidad para su renovación sigue siendo, en gran medida, una utopía. Esto no significa, ni mucho menos, que nuestra hipótesis de trabajo pierda validez. La perspectiva hermenéutica que hemos elaborado en nuestro estudio nos permite establecer, en el peor de los casos, una duda razonable.

La misma obra de los autores que analizamos testimonia la nueva perspectiva que adopta la interpretación del ícono a lo largo del siglo XX y a su vez da cuenta de los problemas que suscita. Si bien los autores en cuestión no agotan la casuística de nuestra materia, ponen de relieve —de manera paradigmática en nuestra opinión— las tres dimensiones en las que se juega nuestra pregunta hermenéutica por el ícono: una «histórica», otra «estética» y otra «ontológica».

De este modo, como vimos en el primer Capítulo de nuestra investigación a través de la obra de Ph. Kóntoglou, la restitución de la tradición del ícono en primer término se presenta como un fenómeno histórico que surge del proceso mismo de la Modernidad. La recuperación del sentido de la tradición, pues, y por paradójico que parezca, está íntimamente relacionado al carácter marcadamente «empírico» que adopta la experiencia histórica en el contexto de la Modernidad. En este sentido y como rasgo ecuménico, la búsqueda moderna de autenticidad dará lugar al descubrimiento de diferentes tradiciones «marginales», no ya en un sentido canónico o enciclopédico como sucedió durante el denominado ciclo neoclásico, sino como acervo de prácticas y técnicas directamente relacionadas con un determinado modo de vida. En este contexto se producirá la revaloración de lo «popular» y, como pone de relieve la teoría hermenéutica, la «tradición» se convertirá en un concepto intercambiable con el de «experiencia histórica».

Ahora bien, no obstante el carácter eminentemente moderno de este regreso a la tradición, en el caso del ícono en particular asistimos a un proceso de ofuscación respecto a las búsquedas de la Modernidad. Como apuntamos en su momento, esto se debe en gran medida a la necesidad de, una vez descubierta su especificidad pictórica, dar una impronta «religiosa» al arte del ícono, en contraposición al carácter «secular» de todo arte moderno, lo cual sumado a la contraposición histórica entre Ortodoxia y Occidente dará como resultado justamente aquello que se quería evitar: la tipificación de la experiencia histórica y la reducción de la lengua pictórica del ícono a un mero canon iconográfico.

En este punto de nuestro análisis quedó de manifiesto que, aún cuando la restitución de la tradición del ícono representa un hecho histórico cardinal en el proceso de conformación de la cultura griega moderna, esto no significa necesariamente que siga jugando un rol determinante en el desarrollo de la misma. La posibilidad misma de plantearse esta cuestión pasa por la descripción del ícono en tanto que obra de arte, suspendiendo temporalmente la apelación a la tradición. Sólo desde su función «estética», pues, la tradición del ícono puede constituirse en una experiencia histórica, es decir, aconteciente.

Este segundo estadio de nuestro «giro hermenéutico», donde procedimos a describir cómo funciona el ícono poniendo de relieve su filiación respecto al arte de la antigüedad y las perspectivas que abre en el contexto de la discusión estética contemporánea, salió a la luz a partir del análisis de los planteamientos de G. Kordis. Como vimos en el segundo Capítulo de nuestra investigación, el autor griego fundamenta la función «litúrgica» del ícono en su función estética, es decir, en el modo como funcionan los elementos pictóricos respecto a las facultades perceptivas del espectador. De aquí resultó que el objetivo de las operaciones pictóricas que se observan en el ícono no es simbolizar ningún contenido abstracto —la «santidad», por ejemplo, como declara la palabra *agiographía* (ἀγιογραφία)— sino poner en relación las formas naturales con los sentidos del espectador a través del empleo rítmico de la línea y el color. Así pues, a partir de la «razón estética» a la que apela Kordis, la lengua pictórica del ícono se libera de todo carácter prescriptivo y se abre al empleo creativo de sus principios plásticos.

Los planteamientos de Kordis nos condujeron a establecer una distinción funcional entre la cuestión estética y la cuestión teológica que entraña el ícono, de manera que la descripción de su especificidad plástica no se fundamente en un *a*

priori dogmático sino en su calidad de objeto sensible. En efecto, como hemos destacado, sólo desde su dimensión «estética» el ícono —y toda obra de arte— puede llegar a operar y, por consiguiente, a significar algo en nuestros días. Sólo que la dimensión estética del ícono —y de la obra de arte bajo el prisma de la Hermenéutica— no se agota en una función meramente lúdica, ilustrativa o decorativa, sino que define un ámbito en el que se da un conocimiento efectivo de la verdad de la existencia —el ámbito hermenéutico por excelencia, como subraya Gadamer.

Por otro lado, al examinar el desarrollo histórico de la teología ortodoxa al final del segundo Capítulo, descubrimos que en el concepto de imagen (*εἰκών*) se cifra la comprensión propiamente «teológica» del mundo planteada por los padres del Oriente cristiano. En este sentido, a la función estética del ícono subyace el rol gnoseológico que asume el concepto de imagen en el contexto del pensamiento cristiano oriental: dicho de otra manera, el hecho de que las operaciones plásticas que se observan en el ícono apunten a poner en relación el prototipo con los sentidos del espectador no agota la «razón estética» del ícono sino que nos conduce a una comprensión de la realidad misma como hecho relacional.

El descubrimiento de esta dimensión «ontológica» de la lengua pictórica del ícono nos sitúa en el tercer estadio de nuestro «giro hermenéutico», estadio en el que la cuestión estética y la cuestión teológica que distinguimos al final del Capítulo anterior se articulan. Así, a partir de la obra de Ch. Giannarás intentamos, por una parte, describir los presupuestos ontológicos de la lengua del ícono y, por otra, perfilar la relevancia de esta perspectiva ontológica en el contexto de la discusión filosófica contemporánea. De nuestro análisis resultó la definición del ícono como «imagen eclesial», término que compendia, por una parte, el rol gnoseológico que asume la imagen artística en el contexto del pensamiento cristiano oriental y, por otra parte, el carácter eminentemente relacional que presenta la interpretación del ser en dicha tradición de pensamiento. En la perspectiva de la «ontología de la relación» planteada por Giannarás, pues, la imagen constituye el modo en que se manifiesta y el modo en que se conoce al Dios trinitario en el seno de la tradición eclesial, y este modo no es otro que la «relación».

Al retrotraer nuestra pregunta por el ícono a un horizonte ontológico, tanto la cuestión de la tradición que planteamos a lo largo del primer Capítulo como la cuestión de la obra de arte que tratamos en el segundo Capítulo se interrelacionan, alcanzando una formulación propiamente hermenéutica. De este modo, en el contexto

de su «giro hermenéutico», el «ícono bizantino» no constituye sólo una pieza de museo ni se limita a transmitir un contenido doctrinal predeterminado, sino que literalmente «da lugar» al acontecer histórico (*Geschichte*) de la Iglesia y a la experiencia personal del Dios trinitario. Y esta posibilidad se fundamenta y es salvaguardada justamente por el modo «relacional» en el que la representación (*Darstellung*) del ícono se lleva a cabo, como posibilidad efectiva de comunión y de conocimiento de la verdad de la existencia.

El alcance y la importancia de esta ontología de la imagen que se deriva de la tradición del ícono han sido sólo esbozados en el presente estudio. En el ámbito propiamente filosófico, sin embargo, desde finales del siglo XX ha cobrado nuevo impulso el estudio de estas implicancias, llegando a plantearse incluso un «giro teológico» —y específicamente ortodoxo en gran medida— en el campo de la fenomenología francesa contemporánea⁴⁶³. La tesis de que el ícono constituye una alternativa —y la única— ante el «desastre» contemporáneo de la imagen es algo que sólo el tiempo podrá corroborar. En virtud del horizonte hermenéutico que hemos adquirido a través de nuestro estudio, no obstante, la tradición del ícono y las búsquedas de la civilización contemporánea efectivamente pueden llegar a encontrarse, superar su confinamiento metodológico y comenzar a dialogar.

⁴⁶³ Vid. Arboleda: 2012 y Restrepo: 2010.

APÉNDICE I

LA PINTURA DE ÍCONOS EN LA GRECIA ACTUAL

(Entrevista con Giorgos Kordis, Atenas 07 / 02 / 2013)

- **En su calidad de Teólogo y pintor, ¿a qué atribuye el interés mundial por la tradición pictórica de Bizancio en nuestros días?**
- Es una pregunta difícil. No estoy seguro de que alguien pueda responderla, porque en cada lugar existen factores muy particulares. Se podría decir, por ejemplo, que en los países de Europa del Este, en los países que hasta hace poco estaban bajo un régimen soviético, se da un resurgimiento del interés a causa de que ésta era su tradición, la cual durante muchos años fue reprimida en el contexto de una persecución religiosa, y, por consiguiente, después de la liberación, digamos, estos pueblos retornan a su tradición y redescubren la pintura de íconos. Esto, sin embargo, es válido principalmente para países donde existía una tradición ortodoxa. En el caso de otros países de Europa occidental, América del norte y del Sur, etc., donde no existía un contexto cultural semejante, creo que las cosas son mucho más complejas y no estoy seguro de que alguien pueda dar una respuesta clara, dado que no tenemos elementos en los que apoyarnos. Entonces creo que lo que diga serán más bien conjeturas que producto de un estudio. En este sentido, creo en primer lugar que el ícono bizantino se encuentra más cerca de lo que podríamos llamar la «situación estética» de las personas, es decir, es *de facto* más moderno en comparación con la imagen naturalista que dominaba en el mundo católico. Como es una pintura moderna posee una tendencia a la abstracción, elemento que la distingue de la imagen naturalista y remite, me da la impresión, más fácilmente a las personas al ámbito de lo religioso. La imagen naturalista, incluso para las personas occidentales, es algo más mundano, dado que se habían acostumbrado a ver temas no religiosos con esta manera de pintar. Así que al ver un ícono bizantino, los elementos abstractos que posee les ayuda a remitirse a algo sagrado, no necesariamente cristiano sino sencillamente sagrado. Éste creo que es un factor, es decir, que lo extraño y lo moderno que tiene la pintura bizantina les ayuda a

percibir lo sagrado. Y lo mismo creo que vale para los protestantes, donde se da la paradoja de que, si bien a partir de su enseñanza la Iglesia Protestante en principio rechaza la imagen en general, se ve que aceptan los íconos bizantinos y los usan muchas veces en sus iglesias. Esto es una paradoja y no sé cómo se puede explicar. Yo no he conseguido explicármelo, aunque lo he intentado algunas veces y he conversado con ellos, con personas que tienen una formación teológica, y creo que no he sacado mucho en limpio. Finalmente, podría decir que el ícono bizantino para el mundo occidental es una pintura extraña que lo remite a algo sagrado y metafísico. Ésta creo que es la razón del interés por el ícono.

- **En su opinión, ¿existe alguna relación entre la tradición pictórica del ícono y las búsquedas del arte moderno? ¿Qué comparten y en qué difieren?**
- Sí. Lo que tienen en común son elementos relacionados principalmente con el ámbito de lo pictórico. Temáticamente, claro está, no existe ninguna relación. Al nivel de lo propiamente pictórico existen muchísimos puntos en común, es decir, tanto la pintura bizantina como los diferentes movimientos del arte moderno no persiguen llevar a cabo una copia de la realidad sino producir una forma plástica a través del empleo del dibujo y el color. Consecuentemente, el resultado es una forma que, podríamos decir, es paralela a aquello que denominamos naturaleza⁴⁶⁴. No se constituye en sustituto de la naturaleza, como reivindicaba ser la imagen naturalista, sino que se trata de una imagen que es un producto artístico. La existencia de una construcción plástica elocuente, como en el caso de la pintura bizantina, que obedece a leyes plásticas, es exactamente lo mismo que podemos encontrar en el arte moderno, por lo menos en algunas de sus versiones, principalmente en Cézanne y las corrientes que surgen de sus planteamientos. Por tanto, existen muchísimos elementos en común y esto se podría analizar largamente y en detalle. Por otro lado, ciertamente existen diferencias que son importantes y fundamentales. Creo que la diferencia más importante que existe entre la pintura bizantina y la pintura moderna es la concepción del espacio y, por tanto y en último término, el funcionamiento de la imagen respecto al espectador. Ésta es una gran diferencia. La pintura moderna, si bien travieso pero en definitiva retoño de la pintura occidental, no pudo superar la concepción del espacio y el funcionamiento de la imagen que se establece desde el Renacimiento,

⁴⁶⁴ Cf. Cézanne: 1991, 329.

cuando se desarrolla un espacio pictórico autónomo detrás de la superficie pictórica, espacio que se diferencia respecto al espacio-tiempo del espectador y dentro del cual existe lo representado. A través de la pintura moderna sin lugar a dudas se ponen en entredicho muchos elementos del naturalismo, pero no se consigue finalmente aproximarse a otra concepción del espacio pictórico. Y así podemos apreciar cómo, o bien continúa la misma percepción de un espacio pictórico detrás de la superficie, o bien se avanza a la versión extrema de suprimir el espacio pictórico dando lugar a una pintura plana. La pintura moderna no llega allí donde ha llegado la pintura bizantina, es decir, a un espacio pictórico que se encuentra delante de la imagen y donde, por consiguiente, lo representado y el espectador comparten el mismo espacio-tiempo, dando como resultado un funcionamiento y cometido de la imagen muy diferente. Esto, creo, es lo más importante. A partir de esto se dan muchísimas otras diferencias, porque en función de la concepción del espacio se trata análogamente el sistema perspectivo, el color, el funcionamiento de la línea. Es decir, todo cambia de función.

- **A partir de su experiencia en Grecia, Rusia, EE.UU. y los Balcanes, ¿podría describirnos cómo, a través de qué acciones se intenta renovar la tradición del ícono en nuestros días?**
- Existe el grupo *Ikona*, el cual se ha constituido principalmente a partir de iconógrafos que desarrollan una actividad académica, que enseñan el arte de la iconografía en diferentes universidades de los Balcanes y Rusia. A través de las actividades de este grupo, principalmente a través de congresos donde se establece un diálogo tanto a nivel teórico como a nivel práctico, compartiendo experiencias, experimentando, se indagan las posibilidades que ofrece la tradición para ver si existe y cómo y en qué medida alguna posibilidad de desarrollar y renovar el arte de la iconografía. Esto, por cierto, tiene como precedente y es fruto de la actividad desarrollada en diferentes escuelas de Grecia y los países antes mencionados. Existen muchas escuelas de iconografía a nivel universitario, donde, si bien se da la copia de prototipos bizantinos, también se busca renovar la tradición.
- **¿Qué opinión tiene del término «neobizantino» para caracterizar el arte iconográfico en nuestros días y qué piensa de la distinción entre arte «secular»**

y «*agiographía*» (*αγιογραφία*)? ¿De qué manera se podría caracterizar satisfactoriamente el arte de la iconografía en el contexto de la civilización contemporánea?

- Hoy en día, en general, existe una confusión de los términos empleados. El término dominante es «*agiographía*», el cual fue introducido por Kóntoglou, pero creo que es desafortunado, dado que el verbo «*agiographó*» [*αγιογραφώ*] o bien significa «representar a los santos» o bien «representar la santidad». Tanto en el primer como en el segundo caso el término es errado, porque el arte del ícono no hace simplemente esto, es decir, no pinta simplemente a los santos, hace algo muchísimo más complejo, lo cual la palabra «*agiographía*» no describe; y si alguien sostiene que representa la santidad también se equivoca, porque cuando se pinta un ícono no se pinta sencillamente la «santidad» de algunos santos sino también muchas otras cosas que no tienen ninguna relación con la santidad. Es decir, no se sostiene como término. En mi opinión, tampoco es válido aquello que se denomina «pintura bizantina» (por descontado, el término «neobizantino» es un error absoluto, no dice absolutamente nada). No sé, yo considero que sencillamente por necesidad utilizamos el término «pintura bizantina», pero si queremos ser más objetivos, en realidad se trata de una pintura que se desarrolla en el seno de la Iglesia, de la Iglesia en general, dado que comienza mucho antes del siglo XII o XIII, como para decir que pertenece a la Iglesia Ortodoxa. Comienza en el siglo V o VI, por tanto comienza dentro de la Iglesia, sin patria, en el sentido que entendemos «patria» hoy en día. Ciertamente, los elementos que la caracterizan provienen de la civilización griega, eso está clarísimo. De la civilización griega como la conocemos en su periodo clásico, helenístico, o posteriormente, difundida hasta la periferia del Imperio Romano... pero es seguro que la matriz de sus características es griega. Y este arte avanza poco a poco a lo largo del tiempo, madura, toma diferentes formas, y podríamos decir que alrededor del siglo X ya está conformado. Por consiguiente, se trata de una pintura «eclesial», es decir, es la pintura de la Iglesia cristiana. Y esto después sigue diferentes caminos. En el mundo occidental, por un lado, avanza hacia una situación particular y diferenciada hasta el siglo XII o XIII, para cambiar radicalmente después del Giotto y, en la práctica, termina interrumpiéndose. Por otro lado, en Oriente el arte del ícono continúa y recorre su propio camino a lo largo del tiempo, enriquecido más tarde por elementos del Renacimiento hasta

que en el siglo XIX se interrumpe y se reemplaza por una pintura también occidental, aquello que convencionalmente se denomina «pintura nazarena», sin ser este término tampoco absolutamente exacto⁴⁶⁵. Entonces, cuando se intenta encontrar características sean nacionales o de cualquier otro tipo para esta pintura, creo que nos equivocamos. En realidad, es la pintura de la Iglesia cristiana a lo largo de los siglos.

— **¿Y el término «bizantino» en general?**

— ¡Pero si es un error! ¡Nunca existió!

— **¿No existe?...**

— ¡No, no existió! Sus habitantes nunca se denominaron a sí mismos «bizantinos», es decir, no existía... es evidente que no existió esta civilización, cómo hay que decirlo. Sencillamente empleamos esta palabra de manera convencional, pero si no comprendemos que su uso es convencional, nos equivocamos. Incluso le atribuimos características nacionales, que no las tenía.

— **Así la «pintura bizantina» se convierte en un estilo...**

— Sí, exacto. Mientras que se trata de un modo de pensar, un modo de pensar plástico, el cual aquí se expresó de un modo y más allá de otro, después otro, y otro... Por esto se da una variedad de expresiones.

— **¿Cuál es, según su opinión, el rol de esta tradición pictórica en la conformación de la civilización griega moderna y cuáles son sus contribuciones concretas?**

— A ver, en primer lugar habría que responder la siguiente pregunta: ¿qué queremos decir con «civilización griega moderna»? Si nos referimos al «modo de vida» (*τρόπος*) de los griegos después de la liberación de los turcos —que principalmente esto queremos decir—, yo en general con los términos «neo-tal» tengo un problema. Es decir, no considero que yo sea algo distinto de mi tatarabuelo, que vivió en *Ágrapha* el milsetecientos o el milochocientos y tanto,

⁴⁶⁵ La denominada “pintura nazarena” surge en el contexto del Romanticismo y promueve un regreso a las raíces espirituales de la Edad Media. Si bien en términos formales no difiere mayormente de la pintura naturalista, se caracteriza por su temática exclusivamente religiosa y, en particular, cristiana. Sus principales representantes en Grecia son el pintor alemán L. Thiersch (1825-1909) y el pintor griego Konstantinos Phanellis (1791-1863) (vid. Capítulo I, pp. 66-67)

antes de la liberación de los turcos... yo no soy algo distinto para que se me llame «neogriego» y a él «griego». Soy igual de griego que él, no existe ninguna diferencia. En cualquier caso, para que no nos perdamos en esto, toda esta tradición que llega a través de los siglos desde la Grecia antigua hasta la fundación del Estado griego moderno después de 1830 en Grecia es marginada. Principalmente porque no fue pensada y, por tanto, no tuvo la fuerza para dialogar con la civilización dominante que llegó desde Occidente. Exactamente por esta razón fue considerada como artesanía o arte «popular», carente de las premisas o de las sutilezas que tenía el arte occidental, siendo finalmente marginada. Por consiguiente, tengo la sensación de que, por lo menos a un nivel pictórico, no influyó especialmente en el modo en que se desarrolla la sociedad después de la liberación de los turcos.

- **¿No se da una recuperación de este arte a principios del siglo XX? ¿Cuál es el rol de Photis Kóntoglou?**
- Sí, se da una recuperación. Aparece Kóntoglou, quien tiene una experiencia de este sustrato popular en Asia Menor —no como nos imaginamos nosotros, porque en el fondo también él creció como occidental—, y, en el contexto de su interés por el arte moderno, descubre la pintura bizantina justamente como arte moderno, esta es su primera aproximación. Se fascina y comienza poco a poco a emplearla como modo de pintar, como pintura moderna. Más tarde se limitará principalmente a la pintura de íconos, labor que definirá a partir de los textos de Uspensky⁴⁶⁶. El estudio de la pintura bizantina por parte de Kóntoglou y su intento de restituir esta tradición en la escena artística de Grecia moderna es un punto muy importante para el desarrollo del asunto en cuestión, tanto en Grecia como en el extranjero, según mi opinión. Ahora bien, yo creo que la manera en la que tuvo lugar esta restitución presenta algunos problemas que padecemos hoy y que podemos conversar más adelante.
- **¿Qué características presenta, después de la contribución de Kóntoglou, el arte de la iconografía durante la segunda mitad del siglo XX en Grecia? ¿Se llevó a cabo en verdad una restitución?**

⁴⁶⁶ Leonidas Uspensky (1902-1987), uno de los padres de la denominada “teología del ícono” (vid. Capítulo I, 1.3.1).

- Mire, Kóntoglou, en su intento de restituir esta pintura en la escena artística — más que intento una auténtica y honrada lucha—, cometió más o menos el mismo error que cometieron los intelectuales rusos de finales del siglo XIX en Rusia y posteriormente otros rusos de la diáspora en Europa occidental: como esta tradición había sido marginada, había que justificarla de alguna manera y esta justificación no podía llevarse a cabo a otro nivel que no fuera teológico, porque estéticamente no se podía convencer a nadie de que un ícono bizantino fuera «bello». Exactamente por esta razón recurrieron a tales argumentos «teológicos» en su intento de demostrar que el ícono bizantino es importante, planteándolo como una imagen «dogmáticamente» correcta. Sin embargo, esto no fue planteado adecuadamente y se terminó atribuyendo validez dogmática a la misma pintura, al modo de pintar, resultando de todo esto una comprensión dogmática de la pintura, con todo lo que esto conlleva. ¿Qué conlleva? Pues, cuando se comienza a ver detrás de cada línea, forma, color o cualquier otra relación pictórica un contenido dogmático, sobrenatural o metafísico, y se identifican aquellas soluciones pictóricas con este contenido, se termina absolutizando esta pintura, se identifica con el dogma y, en tanto que dogma, no puede cambiar. Lamentablemente yo creo que esto vivimos hoy en día.

- **¿O sea que durante la segunda mitad del siglo XX no ha cambiado nada?**
- **¿No existen personalidades que hayan tratado de renovar la tradición?**
- Sí, algunas personas lo intentan, buscan algo... no muchos en verdad, y siempre se encuentran con muchas dificultades y son muy cuestionados a causa de lo que he explicado recién. Existen algunos intentos, pero estos intentos son muy parciales en mi opinión, se basan mayoritariamente en la sensibilidad de algunos pintores y en cómo ellos perciben la iconografía; es decir, no se sustentan en un intento sistemático, el cual presupone el estudio de la tradición y, por tanto, la continuación del discurso [λόγος] de la tradición. Por esto, a menudo tales intentos se dan, digamos, hacia diferentes direcciones, completamente diferentes y contrapuestas entre sí.

- **¿Qué rol juega la experiencia estética en el contexto de la teología ortodoxa?**
- En la Iglesia Ortodoxa, en general, la experiencia estética es algo muy importante y fundamental. Si se presta atención, desde muy temprano la Iglesia intentó

trasladar al ámbito de la experiencia sensible cualquier elemento relacionado con el culto. Así, relativamente pronto la Iglesia cristiana empleó la música, lo que significa que necesita la contribución del arte para que el espectador pueda tener una percepción sensible del mensaje, de modo que este mensaje no se quede simplemente en un ámbito intelectual... creó formas arquitectónicas adecuadas, pintura, música, poesía, etc. Por tanto, es algo fundamental. Y cuando se desarrolla, después del siglo X este fenómeno adquiere más relevancia todavía, razón por la cual una práctica cultural ortodoxa —después del gran Cisma— otorga aun más importancia a la experiencia estética. Todo, toda la teología se convierte en poesía dando lugar a una «hímnología» que comprende realmente toda la enseñanza de la Iglesia, la arquitectura, la pintura... incluso los olores en la Iglesia, la iluminación, todo funciona en esta dirección, de manera que el espectador pueda, a través de sus sentidos —todos los sentidos—, participar en la experiencia y la verdad de la Iglesia.

- **Hoy en día se suele vincular ciertas operaciones pictóricas que se observan en el ícono a una supuesta voluntad de representar un mundo «espiritual». ¿Qué piensa al respecto? ¿Cuál es el sentido de estas operaciones pictóricas?**
- Mire, para empezar es importante que entendamos que tales interpretaciones «espirituales» o «intelectuales» son completamente ajenas, es decir, no están registradas en ninguna fuente de la tradición de la Iglesia. Nunca existieron tales interpretaciones. Esto es importante que lo aclaremos desde un principio. Se trata de nuevas interpretaciones provenientes principalmente de la obra de intelectuales rusos de finales del siglo XIX y principios del XX, las cuales poco a poco se difundieron, prevalecieron y hoy, podríamos decir, son las interpretaciones dominantes. Estas interpretaciones no son completamente erróneas, y en alguna medida claramente tienen razón. El problema es que intentan extender la interpretación a todos los elementos pictóricos. Aquí exactamente se produce el problema, dado que evidentemente el ícono muestra un mundo espiritual, el mundo de la Iglesia, el plan de salvación de Dios para el mundo... evidentemente en el ícono comparece esto, y presenta multitud de detalles iconográficos con los cuales expresa mensajes y significados teológicos, etc. No obstante, no existe ninguna razón para intentar explicar el proceso pictórico a partir de un contenido dogmático. Aquí considero yo que está el

problema. Y todos aquellos intentos de interpretar las rarezas, digamos, del modo pictórico de los bizantinos a partir de este contenido «espiritual» no se pueden tener por serias, porque si nos detenemos a examinar la variedad de estilos, cómo cambiaban, cuándo cambiaban y a partir de qué influencias, nos daremos cuenta de que, al final, esta pintura no es producto de una lógica «expresionista», por decirlo de algún modo, sino de otra cosa. Mi interpretación es la siguiente: la conformación final de esta pintura, de sus soluciones pictóricas, en realidad obedece a la función «estética»⁴⁶⁷ de la imagen, es decir, al funcionamiento mismo de la imagen. En vistas de que la imagen «funcione» [*λειτουργήσει*] en el espacio del templo vinculándose al espectador, se llevan a cabo las operaciones pictóricas en cuestión. Este es otro tipo de teología... es una «eclesiología», el cómo funciona una imagen en el contexto de un cuerpo eclesial. No se trata de una teología de carácter «expresionista», como la que describimos antes, sino «litúrgica».

- **En su obra teórica se refiere a la pintura de íconos como una «lengua plástica», diferenciándola del simple «estilo bizantino». En este sentido y considerando que esta lengua «se habla» todavía, ¿el ícono podría vehicular una propuesta estética contemporánea? ¿Cuál sería su contribución específica al estado de cosas de la civilización contemporánea?**
- La lengua es un sistema. En nuestro caso, en primer lugar, un sistema de elementos plásticos, de soluciones que se sustentan mutuamente satisfaciendo la necesidad de expresarse, de decir algo. El cómo se utiliza la lengua es el estilo. Por ejemplo, hay multitud de poetas griegos, desde Homero hasta poetas contemporáneos, no sé, Elytis, Sopheris, o incluso más recientes... todos hablan la misma lengua, pero también cada uno dice diferentes cosas. En el caso del estilo, no nos interesa qué dice cada uno, sino que cada uno emplea la lengua de diferente modo: este «modo» es el estilo [*ύφος*]. El estilo es un elemento relativamente personal, y, en mi opinión, difícilmente discutible. Pero de la lengua en cuanto tal sí que podemos hablar y, en tanto que sistema, podemos deducir sus principios. Y considero especialmente importante que nos demos cuenta de que aquello que denominamos «pintura bizantina» es una lengua plástica, es decir, una manera de producir una forma, en vistas de que dicha

⁴⁶⁷ Es decir, como objeto sensible [N.T.].

forma se relacione con el espectador en el espacio, de que «funcione» [λειτουργώ] para él. Y considero que esta lengua tiene un lugar en el mundo contemporáneo porque su propuesta como lengua, no ya como contenido, dice algo muy importante: dice que cuando se pinta, la forma que se produce no se hace para que permanezca pegada en un muro limitándose a su propio tiempo y espacio, sino que pinto para situar aquella forma en el tiempo y el espacio del espectador, construyendo un puente de comunicación entre estos dos elementos, lo representado y el espectador. Esto, considero, es sumamente moderno, postmoderno, y posiblemente más que todo eso, dado que nunca se ha formulado una propuesta tal en el mundo de las artes plásticas, y, considerando que siempre aquello que buscamos al final no es otra cosa que la comunión, la relación y la vida, creo que esta lengua se hace cargo de manera fenomenal exactamente de esta necesidad. Por tanto, es una lengua en verdad muy contemporánea, que puede y tiene derecho a existir.

— **¿Cuáles son sus referentes teóricos? ¿Existe alguna referencia a algún pensador contemporáneo?**

— A pensadores contemporáneos diría que no. Principalmente la base en la que he fundamentado mi investigación es la teología de la Iglesia, es decir, los textos patrísticos, los cuales hablan de algunas cosas y callan otras. El silencio, sin embargo, muchas veces es en realidad palabra y hay que saber emplearlo. Para emplear el silencio se debe emplear primero la palabra. Primero se interpreta la palabra y luego se comprende el sentido del silencio. Si no se interpreta la palabra, no se comprende ni siquiera el silencio. Primordialmente, mi intento ha sido investigar, de toda la literatura patrística, aquella relacionada con el concepto de imagen —principalmente los textos de la querrela iconoclasta, pero también otros anteriores y posteriores. De la lectura de estos textos resultó lo siguiente: la Iglesia definió la imagen como una «forma» [μορφή], esto es, la apariencia exterior de una «hipóstasis» [υπόστασις], de una persona representada. Esta forma «muestra» la hipóstasis sin describirla. Esto es especialmente importante, dado que, en realidad, a partir de esta constatación se puede construir todo un modo de pensar. A partir de esta base, pues, se concluye lo siguiente: en tanto que la imagen es la forma de una hipóstasis pero no la describe, no nos dice «qué» es aquel que representa sino «quién» es. Ves una forma y dices: «éste es Cristo»; así,

la imagen responde a la pregunta por «quién» es y no «qué» es Cristo... si es Dios u hombre o cualquier otra cosa. A partir de aquí y dado que la imagen es esto, el pintor no está obligado a intentar describir con su pintura qué es lo representado. Sin embargo, el pintor tiene la posibilidad de tomar esta imagen y otorgarle una dimensión litúrgica en el sentido que planteé anteriormente, es decir, hacer que esta imagen se comunice con la comunidad eclesial y adquiriera una magnitud litúrgica en la vida de la Iglesia, dando una medida a las relaciones existentes entre lo representado y la Iglesia, haciendo visible, podríamos decir, la Iglesia como un cuerpo cuya cabeza es Cristo y cuyos miembros son los creyentes.

- **¿Y en su obra pictórica existen referencias a artistas contemporáneos?**
- Por supuesto, es natural que existan. Pintores griegos y extranjeros seguro que influyen en mi manera de percibir, pero yo, personalmente, siempre veo estas influencias a través del prisma de esta pintura, de la pintura bizantina.
- **Tanto en relación a la tradición que vehicula como respecto a la problemática estética contemporánea, ¿qué problemas enfrenta el arte del ícono en nuestros días?**
- El mayor problema es exactamente éste: la contraposición entre tradición y Modernidad. Lo primero y fundamental es convencer al mundo contemporáneo de que la creación es un componente natural de la tradición. Lamentablemente, en Grecia por lo menos —y en general diría—, esto no es evidente, en circunstancias de que debería serlo. Primero hay que, por tanto, convencer a la gente de que la creación y aquello que denominamos progreso o renovación, o como se le quiera llamar, es un componente natural de la tradición, razón por la cual de un modo u otro tendrá lugar. Lo segundo, igual de difícil, es, a la hora de crear, encontrar un equilibrio adecuado de manera que aquello que se produzca constituya una síntesis de la tradición, que no la interrumpa, que no la deteriore y al mismo tiempo, por supuesto, encontrar nuevas maneras para expresarla, nuevas maneras de registrar el discurso [*λόγος*] de la tradición. Esto no es nada fácil y, lamentablemente, se hace todavía más difícil a causa de que mayoritariamente este movimiento tiene lugar de manera muy fragmentaria e individual. Si existiera mayor colaboración entre los iconógrafos, si existieran escuelas universitarias, por lo menos en Grecia que no existen, creo que se podría realizar

un trabajo teórico más sistemático y un movimiento más organizado, de manera que la labor fuera más fácil para todos.

- **Para que esto suceda, ¿deberían establecerse determinados presupuestos para la interpretación del arte iconográfico?**
- Sí, por supuesto. No se puede proponer la continuación de algo que no se conoce. Presupone un estudio muy serio en el ámbito de la tradición iconográfica; no a un nivel teórico, en el cual existen trabajos bastante serios en los ámbitos de la arqueología, la historia del arte, la teología... trabajos relacionados con la iconografía, el contenido teológico, etc. Aquello que falta son estudios sobre la pintura, es decir, cómo era esta pintura, cómo se desarrolló, por qué llegó a tal punto, bajo qué presupuestos. Tales estudios no existen.
- **Un trabajo de taller también...**
- Es un trabajo de taller y académico al mismo tiempo. No es suficiente la investigación de taller. Hay que tomar en consideración elementos teológicos, históricos, arqueológicos, para que la labor de taller tenga un fundamento, una validez. De otro modo no son más que suposiciones.
- **En cualquier caso, podríamos decir que un intento de esta naturaleza se observa en las actividades realizadas por el grupo *Ikona*, que mencionó anteriormente...**
- Sí, éste es, creo, un grupo vanguardista y muy importante, pero tiene una dimensión más bien de taller. Yo considero que es indispensable la investigación académica, es decir, se necesitan estudios. Sería extremadamente importante, por ejemplo, que supiéramos cómo se desarrolló la concepción del espacio en la pintura bizantina a lo largo de los siglos, es decir: ¿siempre fue la misma?, ¿era así? ¿cambió?, ¿a dónde llegó?, ¿cómo emplea el color cada escuela?, ¿qué diferencias se observan?, ¿cómo se expresa la plasticidad en la una, en la otra?, ¿la comprensión de la línea?, ¿cómo cambia aquí, allí? Estos son estudios que todavía no existen, de cómo se reciben elementos y cómo se asimilan. Se trata de grandes temas que no han sido tratados en absoluto, razón por la cual, en mi opinión, nos encontramos en una situación embrionaria, cada uno intentando responder por su cuenta.

APÉNDICE II

LA PROBLEMÁTICA DEL HELENISMO EN GRECIA MODERNA Y EL LEGADO FILOSÓFICO DE BIZANCIO

(Entrevista con Christos Giannarás, Atenas 29 / 01 / 2013)

- **¿Qué problemas enfrenta la civilización griega contemporánea a la hora de articular su historia milenaria con los requerimientos del mundo contemporáneo? ¿Cómo se relaciona con su pasado en el contexto de un mundo globalizado que plantea desafíos nuevos?**
- Este es «el» problema central que enfrentan hoy los griegos y el Helenismo en general. Aquello que constituía la particularidad griega y respondía al contenido de las palabras «griego» [έλληνας], «helenicidad» [ελληνικότητα] o «helenismo» [ελληνισμός] ya no existe. Existe una continuidad histórica de la lengua, pero la carga vivencial de las palabras, en gran medida y para la gran mayoría de la población, se ha perdido. Por ejemplo, la diferencia entre la palabra «*koinonía*» [κοινωνία] y la palabra «*societas*», la diferencia entre la palabra «*dimokratía*» [δημοκρατία] y la expresión «*res publica*», la diferencia entre la palabra «*logos*» [λόγος] y la palabra «*ratio*», la diferencia entre la palabra «*alithia*» [αλήθεια] y la palabra «*veritas*», etc. En este sentido, cuando se escucha hoy a cualquier griego culto —esto es, con una educación occidental, porque nuestra educación es completamente occidental— decir «*dimokratía*», quiere decir «*res publica*», dice «*koinonía*» y quiere decir «*societas*». Se ha perdido la particularidad de la que era portador el Helenismo a través de la lengua, se ha perdido por completo el contenido de las instituciones que fueron formadas por esta civilización. La democracia moderna se encuentra en las antípodas de la democracia griega, la cual tenía un eje metafísico, es decir, apuntaba a la realización de lo verdadero, al paso de la «comunidad de la utilidad» [κοινωνία της χρείας] a la «comunidad de lo

verdadero» [κοινωνία της αλήθειας]⁴⁶⁸. Esto hoy en día se ha perdido completamente. La democracia actual apunta ante todo a la utilidad, al beneficio común e individual, donde el beneficio común es una suma del beneficio individual. Esta es una constatación evidentísima: el Helenismo se ha perdido.

— **¿Y a un nivel vivencial, podríamos hablar de una continuación de la civilización griega?**

— Mira, existe un pero, exactamente en lo que has dicho. Quizá se salven algunos elementos de la particularidad griega en un nivel que no se controla de manera racional. Por ejemplo, en algunos actos reflejos respecto a ciertas necesidades. Es evidente que los griegos necesitan imperativamente la «relación»⁴⁶⁹, no pueden decidir sólo cerebralmente, como decide un europeo que tiene detrás siglos de intelectualismo y moralismo protestante. No puede. Necesita la relación, necesita la inmediatez de la relación personal. Esta necesidad, no obstante, se ha distorsionado. Por ejemplo, ¿conoces la palabra «rousphéti» [ρουσφέτι], qué quiere decir en griego? Es una palabra turca. «Rousphéti» significa: quiero hacer un trámite y no sigo el procedimiento que prevé el mecanismo estatal sino que voy y busco a Federico o a cualquier conocido para que me atienda. Este elemento vivencial es posible que salve algún tipo de continuidad histórica en la poesía, en la palabra poética.

— **¿En el arte en general?**

— En el arte en general... no... no es un fenómeno que se dé en general. El arte es un ámbito en el que más fácilmente se descubre —con el «modo» [τρόπος] del arte,

⁴⁶⁸ Tanto el adjetivo *κοινωνικός* (comunitario) como el verbo *κοινωνώ* (estar en comunión) y el sustantivo *κοινωνία* (comunión) constituyen nociones fundamentales en el pensamiento de Giannarás, en tanto que expresan la realización de la existencia humana como relación, como *participación de y unión en lo común*. Por esta razón, de los dos sentidos que presenta el campo semántico de la palabra griega *κοινωνία*, uno vinculado al ámbito secular de lo “social” y el otro al ámbito religioso de la “comunión” cristiana, nos inclinamos por el segundo dado que la raíz latina *communio* (comunidad, participación en común) recoge de manera más precisa que *societas* (asociación en vistas de un objetivo común) el carácter no utilitario de la relación en cuestión. Conviene, no obstante, no perder de vista el horizonte “social” y “político” de la reflexión de Giannarás.

⁴⁶⁹ En el contexto del pensamiento de Giannarás la “relación” (*η σχέση*) no constituye un mero comportamiento del individuo entre otros sino un modo de ser de la existencia (Cf. en Heidegger, *Ser y tiempo* § 9, la distinción entre “categoría” —aquello que predica un sujeto de un objeto— y “existencial” —modo de ser de la existencia).

no racionalmente, no ideológicamente— la continuidad de aquello que es propiamente griego, en algunos casos aislados.

- **Entonces no podríamos hablar de un Helenismo contemporáneo que responde de una manera concreta a los desafíos del mundo actual...**
- No. No podríamos. Porque el único momento en el que se fue a conformar una propuesta griega propiamente actual, críticamente diferenciada del paradigma cultural dominante, fue la generación del 30⁴⁷⁰. Después de esta generación se dio también en la década de los 60 algún tipo de renovación, incluso en el campo de la teología y la filosofía, pero se restringió a unos pocos ámbitos, nunca pasó a los centros de poder de modo de configurar una propuesta educacional, política, etc.
- **¿Pero podríamos decir que esta «particularidad griega» sigue existiendo de manera marginal, en la obra de personalidades aisladas?**
- Sí, sí, exacto.
- **¿Y existe algún vínculo entre ellos?**
- No lo creo. No creo y en el fondo es mejor así, porque si existiera la más pequeña voluntad de coordinación, adquiriría un carácter ideológico, mientras que por ahora se trata de contribuciones provenientes de un testimonio personal.
- **De vivencias concretas.**
- Sí.
- **Considerando que en el contexto de la civilización contemporánea occidental se ha generado una ruptura entre la realidad de la tradición y la realidad de la Modernidad ¿Existe esta ruptura en el caso de la civilización griega contemporánea? ¿Cómo conviven tradición y Modernidad en la Grecia actual?**
- Existe esta ruptura pero importada, es decir, de «reventa» como se dice en economía, la imitamos; como existe en Europa creemos que existe aquí. Quien perciba la diferencia de aquello que es propiamente griego en el ámbito, digamos, de la política o en el ámbito de la economía —lo digo de manera sentenciosa y

⁴⁷⁰ Vid. Capítulo I, 1.2.

parece un poco ideológico— pero cualquiera que verifique a través de la experiencia este contenido se da cuenta de que es hipercontemporáneo, que es extraordinariamente actual, en el sentido de que responde a la necesidad que tiene el mundo de hoy, el paradigma actual, una necesidad todavía por descubrir. Cuando alguien lee qué dice Aristóteles respecto a la economía y a cómo funciona el dinero, inmediatamente se da cuenta de que «eso» nos falta, «eso» deberíamos buscar. Por tanto no es algo pasado, tiene directa relación con el progreso.

- **O sea que esta ruptura no existe en la civilización griega...**
- En realidad no existe ruptura. Por el contrario, las conquistas de la civilización griega, del Helenismo, hoy podrían ser la última palabra del progreso. Y tanto al nivel, repito, de la política y de la economía, como al nivel del arte. El arte hoy en día, en el paradigma cultural actual de la Modernidad, está absolutamente y en primer término al servicio del sensacionalismo, del efecto. La comprensión griega del arte como «lucha» [*ἀθλημα*] para el descubrimiento de un sentido en la materia, en la realidad de lo existente, diría que es exactamente aquello que añora el artista de hoy.
- **Entonces ¿podríamos hablar de una relación entre tradición y Modernidad, entre valores culturales del pasado que responden a requerimientos del presente?**
- Este es un campo que requiere muchísimo trabajo, trabajo de verdad. Me perdonarás que te exponga mi experiencia personal. Comencé por el problema ontológico y en mi libro *La Persona y el Eros* (1970) planteé una respuesta a la ontología de Heidegger, el cual creo que presenta de manera sinóptica y brillante el vacío existencial de la Modernidad, el vacío de la época post Kant, el nihilismo. La pregunta y la problemática que me condujo a *La Persona y el Eros* fue la siguiente: ¿qué herramientas me ofrece la tradición griega para plantear otra propuesta, tan atingente como la de Heidegger pero que ilumine las cosas desde otra perspectiva, de modo de dar una respuesta positiva al punto muerto de Heidegger? Cuando esto se convirtió en libro, sentí la necesidad de probarlo en diferentes ámbitos de la realidad contemporánea. Por ejemplo, en el ámbito de la economía política, y escribí el libro *Lo real y lo imaginario en la economía*

política (1989); en el ámbito de la epistemología actual, y escribí la *Metafísica postmoderna* (1994); en el ámbito del derecho, *La inhumanidad del derecho* (1997); en el ámbito de la ética, *La libertad del ethos* (1970); etc. Pero en esta tarea que realicé, (a modo de prueba, en alguna medida, pues una persona no puede cubrir tantas áreas de conocimiento), lo que me interesaba principalmente era ver si mis proposiciones ontológicas resisten al ser aplicadas a las concretas áreas de conocimiento de la actualidad. Para comprobar esto deben involucrarse personas especializadas, es decir, para el tema de la economía se necesitan brillantes economistas que nos digan cómo se puede refutar de manera realista el funcionamiento actual de la moneda, atendiendo a la prioridad planteada por Aristóteles: «que la moneda equipare la relación»⁴⁷¹. Esto yo puedo decirlo con el término aristotélico, pero no sé decirlo en el contexto de los condicionamientos propios del devenir económico actual. Requiere mucho trabajo, del mismo modo que en otras áreas de conocimiento.

- **¿Cuál considera usted que es el rol de la civilización bizantina en la conformación de la civilización griega moderna y cuáles son sus aportes específicos?**
- Existían muchos vínculos y muy claros hasta cierta época... yo diría, por señalar un periodo, hasta la conformación del Estado griego. Hasta entonces se observaba en la sociedad griega una continuación de ciertas vivencias y conquistas que se habían logrado en el llamado «Bizancio», es decir, en el mundo grecorromano, en esta fase del Helenismo. Y estas influencias eran evidentes en las instituciones de la administración pública, por ejemplo, la cual se basaba en la autogestión: las decisiones las tomaba la asamblea general de todos los habitantes de la comunidad, los miembros de la comunidad. Desde esto, hasta el atuendo popular: al visitar el Museo Benaki se puede ver que los atuendos que llevaban los griegos hasta el siglo XIX constituyen una continuación directa de la tradición bizantina, y esto lo aprecia incluso el lego al comparar dichos atuendos con las vestimentas litúrgicas de los sacerdotes. Pues bien, existían este tipo de elementos vivenciales, de los cuales han pervivido vestigios hasta el día de hoy, pero sólo vestigios, sin que nadie comprenda su contenido.

⁴⁷¹ *Ética a Nicómaco*, Libro V, 1133, A33.

- **En la denominada generación del 30 se aprecia un intento de relacionar la civilización bizantina con la civilización griega moderna. ¿Qué piensa al respecto?**
- La generación del 30 descubrió esta continuidad que existía desde la Grecia antigua hasta Bizancio y desde Bizancio hasta la actualidad. No obstante, para ser imparciales, también se han llevado a cabo importantes estudios respecto al tema por parte de extranjeros. Hubo algunos europeos, no griegos, que trabajaron en campos específicos para mostrar esta continuidad. En el ámbito de la filosofía, valoro muchísimo la labor del alemán Klaus Oehler, que escribió un estudio sobre la *Kontinuität*⁴⁷², la continuación de la filosofía griega en Bizancio, donde se plantea que aquello que denominamos muy a la ligera «teología» en Bizancio, la mayoría de las veces se trata de una respuesta a las interrogantes que habían planteado los presocráticos, Aristóteles, Platón, los neoplatónicos.
- **Tesis que conlleva una reinterpretación de la Antigüedad...**
- Exactamente, porque lo importante no es conservar algo de manera estática, sino preservar una tradición en la medida que esta continuación responde a necesidades actuales.
- **A principios del siglo XX se observa un interés renovado por Bizancio, tanto en el campo filosófico-teológico como en el campo del arte. ¿Cuál es el rol de los intelectuales rusos de la diáspora en este descubrimiento y cuál su eventual influencia en la interpretación neohelena del legado bizantino?**
- Este es un tema sutil y difícil. Es verdad que en el periodo de postguerra, después de la Segunda Guerra Mundial, los rusos de la diáspora —quizá incluso antes de la guerra— indagaron y establecieron la importancia que tenía la tradición patrística griega para el mundo actual, en la búsqueda de una Ortodoxia que pudiera responder a los requerimientos de la época, de ahora. Nombres como Lossky, Meyendorff, Florovsky⁴⁷³... Sin embargo, no se puede olvidar que también Rusia fue rival de Bizancio. Rusia debe a Bizancio su cristianización y su aparición en la escena histórica, pero a pesar de ello, cuando comenzó a tomar

⁴⁷² Cf. Oehler: 1969.

⁴⁷³ Vladimir Lossky (1903-1958), autor de *La teología mística de la Iglesia de Oriente* (1944); Jean Meyendorff (1926-1992), decano y profesor del instituto teológico de San Vladimir, en Nueva York; Georges Florovsky (1893-1979), profesor en el instituto teológico de San Sergio, en París, y en San Vladimir, en Nueva York, donde también fue decano.

conciencia de sí misma también adquirió la forma de un gran estado, con pretensiones de Imperio. Entonces comenzó inmediatamente la rivalidad, el antagonismo con Bizancio. En cualquier caso, lo importante es que en nuestro siglo debemos a los rusos de la diáspora —y a los nombres que mencioné— el descubrimiento de la particularidad griega en los padres orientales en contraposición a la latina y, por consiguiente, en contraposición a la actual manera occidental que tenemos de aproximarnos a la Iglesia, tarea que ha promovido un semejante descubrimiento en otros países ortodoxos, incluso en Grecia. Pero me atrevería a decir que, si exceptuamos a Florovsky —quien reconocía explícitamente que sin esta comprensión griega de los padres no se puede acceder al ámbito de la Iglesia—, el clima general en la Iglesia y la diáspora rusa era distinguir los padres del elemento griego, ver a los padres en cuanto tales, como una valiosa contribución eclesiástica. El simpatiquísimo y estimado Olivier Clément ⁴⁷⁴ ironizaba la expresión «padres griegos» preguntándose: «¿eran griegos Isaac el “Sirio” o los “Capadocios”?». Clément, de las personalidades más importantes en este ámbito, no se daba cuenta de que Capadocia o Siria eran griegas, no en el sentido de la nación-estado...

— **Sino de la educación...**

— ... Exactamente. En el sentido de una civilización, de una unidad cultural. Desde el momento en que el Helenismo se convierte en nacionalismo y en expresión de una diferencia racial, se acaba, se pierde, se termina. Esta situación es fomentada por el estado griego moderno. El estado griego moderno no es griego.

— **En relación al vínculo entre el Helenismo y el surgimiento de la experiencia eclesial, ¿aquel que no puede participar en esta civilización, en este «modo» de vida, no puede tener una experiencia eclesial?**

— Este es un tema muy sensible y delicado. Mira, yo no tengo respuesta a esto. Me ha ocupado bastante, es decir, pienso: «¿es posible que un africano hoy en Kenia o en Uganda o en cualquier otro lugar donde haya misiones ortodoxas, que se bautiza ortodoxo, pueda participar en la realidad eclesial sin comprender el contenido de las palabras “hipóstasis” [ὑπόστασις], “persona” [πρόσωπον], “naturaleza” [φύσις], “energías” [ἐνέργειες], “comunión” [κοινωνία], “iglesia”

⁴⁷⁴ Olivier Clément (1921-2009), teólogo francés convertido a la Ortodoxia.

[ἐκκλησία]?». Se me cuestionará: «¿entonces pones un límite cultural para el acceso a la Iglesia?». No, pero subrayo una realidad: así como Cristo nació hebreo —esto no lo puedo negar ni tampoco cambiarlo—, del mismo modo no puedo cambiar el hecho de que la buena nueva de la Iglesia, el testimonio de la Iglesia, se encarnó en el «modo» [τρόπος] griego. Y repito por enésima vez que esto no tiene nada que ver con nosotros los griegos de hoy, es decir, no es y no puede convertirse en una fanfarronada nacionalista. Nosotros hemos perdido nuestra «helenidad», somos bastardos. Esto no lo puedo negar. Ahora bien, cómo sea posible que alguien acceda a la Iglesia sin comprender el contenido de las palabras «hipóstasis» o «naturaleza» o cualquier otro término de la teología, esto, repito, no sé responderlo. Es una pregunta abierta. No puedo negar que la gracia de Dios puede abrazar a todos, pero no sé cómo.

- **¿Considera que en la obra de los padres griegos de la Iglesia se plantea una ontología concreta? De ser así, ¿esta ontología responde a cuestionamientos filosóficos de nuestra época?**
- Sí, pero el hombre ha avanzado en su problemática filosófica. Desde la época de los padres hasta hoy en día, el hombre ha planteado nuevos problemas, nuevas preguntas, tal como la realidad histórica planteó en su momento otros problemas a los padres. Aquello que nos sirve, para responder a tu pregunta, es señalar que entonces los padres, para responder a los desafíos planteados por los herejes —quienes también plantearon preguntas y objeciones—, utilizaron la lengua (el arsenal, el «modo» [τρόπος], la ciencia me atrevería a decir) de los griegos antiguos. No titubearon. Platón, Aristóteles, Heráclito eran paganos, y esto no importó a los padres. Del mismo modo, creo que hoy, para mostrar la ontología eclesial, es decir, aquello que en verdad testimonia la Iglesia como realidad existencial, se puede emplear una lengua contemporánea...
- **¿Como el alemán?...**
- No una lengua «nacional», no nos interesa ésta, nos interesa la lengua de Kant, por ejemplo, o de Kierkegaard o de no sé quién. Mi opinión personal es que, de toda la tradición filosófica moderna occidental, la lengua que se encuentra más próxima —la lengua ya personal, que no nacional— y puede servir al hombre de Iglesia para decir su experiencia, en mi humilde opinión, es la lengua de

Nietzsche, de Sartre, de Heidegger. Estas lenguas parecen ser mucho más aptas que la lengua de Kant, de Hegel, de Spinoza.

- **¿Y cómo podría describir de manera concisa la particularidad de esta experiencia eclesial?**
- No me interesa tanto lo conciso como utilizar una lengua que sea familiar al hombre occidental, y con esta lengua poder mostrarle la diferencia de la ontología eclesial. Esto intenté hacer con Heidegger. Mencioné anteriormente algunos nombres... un filósofo occidental que emplea una lengua muy próxima para mí, para testimoniar mi experiencia personal de la Iglesia, es Wittgenstein. En verdad Wittgenstein es un caso tal. Pero esto de nuevo lo digo aforísticamente; debe ser tratado concienzudamente. En cualquier caso, existe la posibilidad. Mira, si convenimos en que lo primordial es la experiencia, la experiencia eclesial, la Iglesia dice que la muerte se supera a través de la muerte, ¿así no se canta el domingo de Resurrección?... lo que me interesa es mostrarme a mí mismo y al hombre que está a mi lado, al hombre de hoy en día, si esta frase: «a través de la muerte ha sido vencida la muerte», si esta frase es simplemente una expresión retórica o se trata de una realidad existencial⁴⁷⁵. Para mostrar que se trata de una realidad existencial, puedo emplear cualquier lengua, y cuando digo «lengua» me refiero a cualquier «civilización». Si tú me lo puedes demostrar, me puedes testimoniar esto, que yo lo entienda como experiencia, como realidad experiencialmente verificada, si tú lo consigues dando vueltas de carnero, yo lo acepto. Por tanto, no existe ninguna lengua «sagrada».
- **Entonces, en su propia lengua, ¿cuáles diría que son las características principales de la ontología de la Iglesia?**
- De manera completamente concisa diría que es la absoluta prioridad de la «relación», tanto respecto al conocimiento como respecto a la existencia. La «relación» no como correlación, no como simple coexistencia, sino la existencia como relación, lo cual ha sido declarado por la Iglesia con estos tres términos, estas tres palabras, que aparecen desde el primer momento en el evangelio de la Iglesia: «Padre», «Hijo», «Espíritu». Estas palabras «significan» relación, es

⁴⁷⁵ Como reza el himno que se canta de Domingo de Resurrección: *Χριστὸς Ἀνέστη ἐκ νεκρῶν / θανάτῳ θάνατον πατήσας / καὶ τοῖς ἐν τοῖς μνήμασι / ζῶην χαρισάμενος.*

decir, «Padre» es una palabra diferente de «Zeus» o «Apolo». Estas últimas palabras son nombres que nos remiten a una individualidad concreta. La palabra «Padre» nos remite a una relación. ¿Qué es el Padre? Es el Padre *del* Hijo, el Padre *del* Espíritu. El Hijo es Hijo, es aquello que es «en relación a» y no «en sí mismo». Es decir, «existe en relación». Existe porque «es» en relación. El Padre, el principio causal de lo existente, es lo que es no porque sea Dios sino porque es Padre. Si aquello que «es» se encontrara en la palabra «Dios», la palabra «Dios» significaría una predeterminación de su existencia: es lo que es porque es Dios, no tiene otra salida. Quiero decir que la «divinidad» es obligatoria, es necesidad. La «paternidad» es libertad. Por amor, libremente, el Padre engendra al Hijo y envía al Espíritu. Estas palabras declaran un festín de libertad existencial. El evangelio de la Iglesia dice exactamente esto: principio causal de lo existente es la libertad en tanto que amor, entonces plenitud de vida significa libertad en tanto que amor y, por tanto, la salvación del hombre, aquella que espera el hombre, es la libertad respecto a las necesidades de la existencia, esto es, existir no porque estamos obligados a existir, como ahora que nos han tenido nuestros padres en un país concreto y en una sociedad concreta, sino existir porque queremos existir y querer existir sólo porque amamos.

- **¿Podríamos decir que una característica de esta ontología es que no se propone definir «esencias» sino describir «relaciones»?**
- Si volvemos a dar a la palabra «esencia» [*οὐσία*] su contenido griego, la palabra «esencia» significa «modo de ser» [*τρόπος της υπάρξεως*]. ¿Cuál es la esencia del hombre? Es aquel «modo de ser» que hace que cada hombre sea hombre y no gato o perro o árbol. En griego lo declara la misma etimología de la palabra: «esencia» [*οὐσία*] es el femenino del participio presente del verbo «ser» [*εἶναι*]. «Ser», «existir». Entonces, aquello que quiere mostrar esta ontología es un «modo de ser», no una «esencia» en el sentido que le damos hoy a esta palabra, en tanto que realidad consumada...
- **En tanto que algo estático...**
- Exacto. Se trata más bien de un devenir, un «modo de ser».
- **La publicación de su obra *La Persona y el Eros* (1970) ha dado lugar a un importante debate filosófico-teológico en Grecia durante el último cuarto del**

siglo XX. ¿Podría señalarnos brevemente cuáles son los principales temas de este debate y su significancia para la filosofía contemporánea? A raíz de esta publicación se generó una controversia en su momento...

- Sí. Es un poco delicado el tema para que responda yo a esta pregunta, debería responder otra persona. De todos modos, dado que me lo planteas ahora, podría decir mi impresión, la cual probablemente sea errónea. En primer lugar, toda la discusión que se dio, se dio en un nivel que lamentablemente no presupuso la comprensión del libro *La Persona y el Eros*. Las objeciones comenzaban a partir de malentendidos respecto al libro, como el clásico malentendido que introduce Zizioulas al plantear que *La Persona y el Eros* busca «justificar» la teología de los padres a través de la filosofía de Heidegger⁴⁷⁶. Esto es una tergiversación, una clarísima incompreensión del libro. O la objeción que plantea Agouridis: que nos dedicamos a la ontología mientras que la Iglesia tiene que atender necesidades muy concretas, como ayudar a los pobres, hacer obra social, etc⁴⁷⁷. Me atrevo a pensar que el libro *La Persona y el Eros* todavía no se ha discutido en Grecia. Se trata de una propuesta ontológica que resume una tradición milenaria a través de un lenguaje filosófico actual; pero esto no ha sido comprendido.

- **Como señala en el prólogo de esta obra, parece haber un punto de encuentro entre la problemática filosófica contemporánea (en particular el existencialismo y la obra de Martin Heidegger) y la propuesta ontológica de los padres de la Iglesia de Oriente. ¿Cuál sería este punto de encuentro y cuáles las divergencias?**

- Toda la tradición filosófica occidental anterior a Heidegger, a excepción, si se quiere, de Nietzsche (el mismo Heidegger lo presenta como excepción) dio respuestas sobre la base del razonamiento lógico, es decir, el ámbito de la ontología estaba completamente supeditado al intelectualismo. Y por esto, cuando alguien se ocupaba de la ontología, se iba a parar o bien a dogmas, es decir a la asunción de *a priori*, o bien al nihilismo, a la negación del ser. La posibilidad de una aproximación a la problemática ontológica no a través de la dialéctica silogística sino de la misma manera que nos aproximamos a cada acontecimiento de la experiencia: el arte, el amor... este elemento fue introducido

⁴⁷⁶ Vid. Zizioulas: 1991.

⁴⁷⁷ Vid. Agouridis: 1990.

a la filosofía europea, de manera incipiente pero claramente, por el existencialismo. En mi humilde opinión, el que lo hizo de manera más brillante —más que Kierkegaard o Jaspers— fue Heidegger, y en gran medida Sartre. Por tanto, este elemento los hace familiares a mí, al hombre de Iglesia, porque restablece un ámbito común: la apreciación del conocimiento como experiencia. Y por esto llego al punto, por lo menos personalmente, de que no me importe tanto si Heidegger va a parar al nihilismo. Para mí es muy valioso que vaya a parar al nihilismo planteando el problema ontológico a un nivel de experiencia existencial.

- **¿Qué lugar ocupa la experiencia estética y la obra de arte en el contexto de su propuesta ontológica y, por extensión, de la ontología de los padres griegos?**
- De lo que estoy seguro es que desde el primer momento en la tradición griega el arte es una lengua, una lengua que lucha por *decir* el sentido de nuestra vida, de nuestra existencia. Ya en la Grecia antigua el arte no buscaba agradar al espectador, ni tampoco entretenerlo ni enseñarle, nada de esto. El arte era «revelador», por esto la estatua era «*ágalma*» [*ἀγάλμα*], otorgaba al espectador el gozo [*αγαλλίαση*] de contemplar lo realmente existente. Por tanto, el arte es una lengua y en esta línea continúa la Iglesia, que a través del arte del ícono funda una posibilidad, una llamada —es decir, una lengua— a «dirigirse hacia el prototipo»; así señala el VII Concilio Ecuménico, el ícono llama al espectador a entrar en relación con lo representado a través del culto, de la «dramatización», como en la Grecia antigua⁴⁷⁸. No es casual que la liturgia [de la Iglesia Ortodoxa] conserve los mismos elementos de la tragedia: dos coros, dos corifeos, entradas, salidas, corales, cantos antifónicos. Todo esto constituye una «lengua» para dramatizar, es decir, para que la revelación, la manifestación de la verdad devenga acción. Por consiguiente, el pintor en especial no tiene ninguna voluntad didáctica, como sucedía en la Edad Media. Todo el «arte religioso» occidental es didáctico o ideológico, busca imponer algunas apreciaciones, algunos puntos de

⁴⁷⁸ «ἡ τῆς εἰκόνοσ τιμὴ ἐπὶ τὸ πρωτότυπον διαβαίνει». El fragmento es cuestión es atribuido a Basilio de Cesarea (*De spiritu sancto*, PG 32, 149C) y es citado, además de por los autores iconófilos, por las actas del VII Concilio Ecuménico (vid. PG 13, 273A)

vista... en nuestro caso no, el arte es una lengua que se comulga y funciona cuando se comulga⁴⁷⁹.

- **¿Podríamos hablar de una «teología del ícono»?**
- Mira, los padres, creo, por lo menos como lo he entendido yo, trataron algunos temas no simplemente porque tuvieran ganas o porque escogieran estos temas, trataron temas en los cuales se manifestó alguna objeción respecto al «modo» eclesial de interpretar estos temas, es decir, cuando existía el peligro de corromper, cambiar, malversar la verdad de la experiencia eclesial. Entonces intervenían. Hasta la aparición de la querrela de las imágenes, creo —no me he dedicado especialmente al tema—, las referencias de los padres al ícono y al funcionamiento del ícono son circunstanciales, creo que existen muy pocas referencias. Cuando aparece la querrela de las imágenes, tenemos algunos autores como Juan Damasceno o Teodoro Estudita, los cuales escribieron respecto a estos temas y les estamos realmente agradecidos, dado que los iluminaron teológicamente. Y cuando decimos «teología» nos referimos a la lengua de la experiencia eclesial.
- **¿Y las referencias que hay en la obra de Dionisio Areopagita respecto al concepto de «belleza»?**
- Sí, muy buena observación. Las referencias de Dionisio Areopagita, las cuales dieron lugar a una tradición en la literatura patristica, no se refieren a esto que señalaba recién, al arte entendido como lengua, sino al funcionamiento de esta lengua como «belleza» [κάλλος] y cómo aquello que denominamos belleza constituye el advenimiento de una relación. Dice Areopagita: «en tanto que todo constituye una llamada [καλοῦν] hacia él, de ahí que se denomine «belleza» [κάλλος]»⁴⁸⁰. «Belleza» [κάλλος] es aquello que nos llama [καλεῖ], por tanto constituye una invitación a establecer una relación. La base de esta afirmación de Areopagita es la experiencia de la belleza y la prioridad de esta experiencia para el hombre, no las diversas lenguas con las cuales se viste la belleza. Un ejemplo más concreto: creo que un hombre de la época actual —que todos hemos sido amamantados por el racionalismo y la Ilustración, como dice T. S. Eliot— si se

⁴⁷⁹ «κοινωνώ», vid. nota 468.

⁴⁸⁰ «καὶ ὡς πάντα πρὸς ἑαυτὸ καλοῦν (ὅθεν καὶ κάλλος λέγεται) καὶ ὡς ὅλα ἐν ὅλοις εἰς ταὐτὸ συνάγον» (D. Areopagita, *De divinis nominibus*, PG 3, 701 D).

basa en silogismos y argumentos y en la necesidad de demostraciones para buscar a Dios, no llegará a ninguna parte; si comienza, sin embargo, por la experiencia de la belleza... ¿por qué es hermosa la naturaleza?, ¿por qué no es todo gris?, ¿para qué tienen que existir colores?, ¿para qué la variedad de las especies y el extraordinario milagro de los matices?, ¿para qué existe una puesta de sol?, ¿qué finalidad persigue una puesta de sol?, ¿existe alguna necesidad?... o ¿por qué los duraznos de un duraznero tienen ese olor y color cuando se caen de maduros? Es decir, una belleza que se ofrece eróticamente. Eróticamente. Es como si alguien quisiera decirte «¡Ey!, ¡oye!, ¡estoy enamorado de ti!, ¡¿no te das cuenta?!». Bien, en este sentido, según me parece, el concepto de «belleza» en Areopagita se convierte en fundamento para una teología del ícono.

- **A menudo en nuestros días se escucha que el ícono representa una realidad «espiritual», lo cual explicaría una serie de operaciones plásticas que se observan en los íconos, como por ejemplo la denominada «perspectiva invertida». ¿Que piensa usted respecto a esta opinión?**
- No puedo aceptar de ningún modo la palabra «espiritual» [*πνευματικός*], y en especial «espiritualidad» [*spiritualité*]. Creo que como palabra no se corresponde con ninguna realidad. ¿Qué quiere decir «espiritual»? Si tú me dices que analice el concepto de «espíritu» y «espiritual» en las cartas del apóstol Pablo, creo que puedo mostrar de alguna manera el contenido experiencial de estas palabras. En el uso que veo hoy en día que se da a esta palabra, en formulaciones como la que tú señalas muy certeramente, que el ícono representa una realidad espiritual, esto, en mi humilde opinión, no dice nada. Por otro lado, en el caso del ícono no se trata de perspectiva invertida sino de ausencia de perspectiva. La ausencia de perspectiva es un elemento de la lengua de los íconos. Es una lengua, un «modo» de decir la realidad libre de necesidades.
- ***Sub specie de relación, diríamos...***
- Exacto. Esta lengua permite ver la realidad de manera inmediata como relación. Mientras que una lengua plástica intelectualizada a través de la perspectiva lineal y las coordenadas te pone, te retiene en la realidad de lo material, de lo creado, no de la relación. Esto que dices me evoca por asociación el cómo los griegos, cuando existían —porque hoy no existen, como hemos dicho—, cómo

significaron esta experiencia, este devenir, con la palabra «símbolo». Y, en efecto, distinguieron entre el «símbolo» y la «imagen». La palabra «imagen» [εικόνη] proviene del verbo «εἴκω» que significa «parecerse»; el «símbolo» proviene de «συν» y «βάλλω», «poner con». ¿Qué pongo con qué? Las experiencias individuales. El ícono en la Iglesia, creo, funciona exactamente como símbolo. Reúne la experiencia de la relación. Por ejemplo, vemos el ícono de san Nicolás: yo tengo una experiencia de san Nicolás, tú otra, aquel otra, y el otro otra, pero todos tenemos la experiencia de una relación con él. Apenas aparece esta imagen, cada relación individual se pone en relación con las otras, y entonces vamos y le rendimos culto al ícono, y comulgamos [κοινωνούμε] nuestra relación con el santo, nuestra experiencia se reúne en una veneración.

- **Una última pregunta. ¿Cuál considera usted que es la contribución de Photis Kóntoglou respecto al arte del ícono y más en general respecto a la cultura griega moderna?**
- Creo que la contribución de Kóntoglou es importante. Fue realmente una persona muy importante para la historia del Helenismo moderno y uno de los principales agentes de la denominada «generación del 30». Y lo apreciamos claramente si nos fijamos con quién entabló relaciones y amistad. Era amigo íntimo de Papaloukás⁴⁸¹; cómo condujo a Tsarouchis⁴⁸²; su relación con la revista *Trito Mati*, donde participaba Pikionis⁴⁸³; su rol en la aparición de la revista *Philikí Etaireía*. En este sentido, su contribución es tremenda. También diría que fue grande su contribución en los ámbitos de la lengua y la pintura. Respecto a la lengua, refrescó la literatura, en el sentido de quebrar la expresión tipificada, gracias al hecho de que quería mostrar la experiencia del habitante de Asia Menor, donde todavía se daba esta vivencia de primera mano de la realidad eclesial, de la comunión [κοινωνία] y de las relaciones. Respecto a su pintura se han manifestado objeciones. Que había caído en una suerte de manierismo... yo creo que sí, en verdad presenta una suerte de formalismo... nadie de nosotros es perfecto. El hecho de que pudiera tener puntos débiles en su pintura no quita que

⁴⁸¹ Spiros Papaloukás (1892-1957), destacado pintor griego promotor de la generación del 30.

⁴⁸² Giannis Tsarouchis (1910-1989), uno de los principales representantes de la generación del 30 en pintura.

⁴⁸³ Dimitrios Pikionis (1887-1968), arquitecto y pintor griego recordado como una de las principales personalidades de la generación del 30. Conocido como uno de los introductores de la arquitectura moderna en Grecia y destacado estudioso del arte popular.

haya dado una lucha para mostrar la importancia y el funcionamiento de la imagen eclesial y su diferencia respecto a la «pintura religiosa».

- **¿Tiene en mente los textos donde Kóntoglou habla de la «teología del ícono»?... En particular, hay un texto publicado en *La sufrida Romiosyni*, «La pintura bizantina y su verdadero valor»...**
- No, no lo conozco...
- **...Se refiere y comenta los postulados de Uspensky...**
- Mira, a Uspensky lo conocí personalmente y tenía un vínculo con él. Creo que en la *Teología del ícono* (1960) Uspensky —junto a Lossky, porque este libro lo escribieron juntos— intentó expresarse de una manera accequible al hombre occidental, hablando de una «teología del ícono» y teorizando en alguna medida, si quieres, la interpretación del arte iconográfico. Esto, a continuación, Paul Evdokimov⁴⁸⁴ lo llevó a un extremo y llegó a instaurar en el ámbito ruso una interpretación formalista de los íconos: que por qué en la Trinidad de Rubliov, que por qué la figura de la derecha es el Padre, la del medio es el Hijo... por qué y cómo los colores... interpretaciones completamente cerebrales, racionalistas, que no tienen ninguna relación con el ícono. Creo que Uspensky debía de rechazar —nunca se lo pregunté— tales exageraciones. No obstante, Uspensky abrió el camino para que el mundo occidental percibiera la diferencia de punto de vista que ofrece el ícono. Repito, puede haber cometido algunos errores, puede tener sus puntos débiles, yo no estoy en posición de juzgarlo, pero lo que sí confieso, lo que debo reconocer es que abrió un camino...
- **...Como Kóntoglou en Grecia...**
- ...Como Kóntoglou en Grecia.

⁴⁸⁴ Paul Evdokimov (1901-1970), teólogo ruso de la diáspora, profesor del instituto de teología San Sergio de París y conocido como uno de los representantes de la denominada “teología del ícono”.

PROCEDECIA DE LAS IMÁGENES.

1. S. DORIN Y I. POPA. “Alba Iulia”. *Alba Iulia*. Blog 2015. Fecha de ingreso: 26 de octubre de 2015. <http://adevarul.ro/locale/alba-iulia/foto-arca-noe-alba-iulia-ceamai-originala-biserica-ortodoxa-romania-1_5559cf8acfb376e35537d22/index.html#gallery_currentImage>. Sitio web.
2. ΖΙÓΓΑΣ, G. (2000). *Ο βυζαντινός Μάλεβιτς*. Αθήνα: Στάχυ, σ. 82.
3. *Tretyakov gallery*. Sitio web de museo. Fecha de ingreso: 17 de diciembre de 2012. <http://www.tretyakovgallery.ru/en/collection/_show/image/_id/362#>. Sitio web.
4. ΒΟΚΟΤÓΡΟΥΛΟΣ, P. (2008). *Ελληνική τέχνη. Βυζαντινές εικόνες*. Αθήνα: Εκδ. Αθηνών, εικ. 25, σ. 51.
5. CHRISTOU, Ch. (1996). *Ελληνική τέχνη. Ζωγραφική 20^{ου} αιώνα..* Αθήνα: Εκδ. Αθηνών, εικ. 30, σ. 63.
6. *Picacoteca griega*. Sitio web. Fecha de ingreso: 28 de octubre de 2015. <<http://www.oocities.org/paris/cafe/1867/eggonopoulos.htm>>. Sitio web.
7. KORDIS, G. “Annunciation”. *Giorgos Kordis*. Sitio web del artista 2012. Fecha de ingreso: 14 de diciembre de 2012. <<http://giorgoskordis.com/?p=707>>. Sitio web.
8. GALAVARIS, G. (επιμ.) (2006). *Ελληνική τέχνη. Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων*. Αθήνα: Εκδ. Αθηνών, εικ. 207, σελ. 184.
9. ΡΑΡΑΣΤΑΜΟΣ, D. (1977). *Η επίδραση της ναζαρηνής σκέψης στη νεοελληνική ζωγραφική*. Αθήνα: Εθν. Πινακοθήκη, εικ. 144, σ. 247.
10. ΖΙÓΓΑΣ, G. (2000). *Ο βυζαντινός Μάλεβιτς*. Αθήνα: Στάχυ, εικ. 2, σ. 15.
11. *Benaki Museum*. Sitio web de museo. Fecha de ingreso: 27 de octubre de 2015. <<http://www.benaki.gr/eMPCollection/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&viewType=detailView&objectId=284567>>. Sitio web.
12. LYDAKIS, S. (επιμ.) (1975). *Οι έλληνες ζωγράφοι*. Αθήνα: Μέλλισα, εικ. 14, σ. 29.
13. CHATZIDAKIS, M. (1997). *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*. Α. Όρος: I. Μονή Σταυρονικήτα, εικ. 3.
14. TSIGARIDAS, E. (επιμ.) (2008). *Μανουήλ Πανσέληνος. Εκ του ιερού ναού του Πρωτάτου*. Θεσσαλονίκη: Εκδ. Αγιορετική Εστία, εικ. 94.
15. LYDAKIS, S. (επιμ.) (1975). *Οι έλληνες ζωγράφοι*. Αθήνα: Μέλλισα, εικ. 210, σ. 142.
16. ΡΑΡΑΣΤΑΜΟΣ, D. (1977). *Η επίδραση της ναζαρηνής σκέψης στη νεοελληνική ζωγραφική*. Αθήνα: Εθν. Πινακοθήκη, εικ. 40, σ. 83.
17. ΡΑΡΑΣΤΑΜΟΣ, D. (1977). *Η επίδραση της ναζαρηνής σκέψης στη νεοελληνική ζωγραφική*. Αθήνα: Εθν. Πινακοθήκη, εικ. 41, σ. 83.
18. ΖΟΡΑ, P. (1994). *Λαϊκή τέχνη*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, εικ. 13, σ. 43.
19. ΖΟΡΑ, P. (1994). *Λαϊκή τέχνη*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, εικ. 7, σ. 39.
20. ΖΟΡΑ, P. (1994). *Λαϊκή τέχνη*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, εικ. 16, σ. 45.

21. ZORA, P. (1994). *Λαϊκή τέχνη*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, εικ. 257, σ. 203.
22. ZORA, P. (1994). *Λαϊκή τέχνη*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, εικ. 23, σ. 52.
23. LYDAKIS, S. (επιμ.) (1975). *Οι έλληνες ζωγράφοι*. Αθήνα: Μέλιση, εικ. 487, σ. 293.
24. LYDAKIS, S. (επιμ.) (1975). *Οι έλληνες ζωγράφοι*. Αθήνα: Μέλιση, εικ. 628, σ. 365.
25. D. ΡΙΟΚΙΟΝΙΣ. “Pavimentos de la Acrópolis”. Archivo del autor.
26. GRYPARI, N. (επιμ.) (2009). *Γιάννης Τσαρούχης 1910-1989*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, εικ. 356, σ. 251.
27. LYDAKIS, S. (επιμ.) (1975). *Οι έλληνες ζωγράφοι*. Αθήνα: Μέλιση, εικ. 646. σ. 375.
28. TSAROUCHIS, G. (1978). «Για τον Φώτη Κόντογλου». *Ζυγός* 31: σ. 14.
29. ZIAS, N. (1991). *Φώτης Κόντογλου ζωγράφος*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, εικ. 54.
30. ZIAS, N. (1991). *Φώτης Κόντογλου ζωγράφος*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, εικ. 76.
31. ZIAS, N. (1991). *Φώτης Κόντογλου ζωγράφος*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, εικ. 102.
32. ZIAS, N. (1991). *Φώτης Κόντογλου ζωγράφος*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, εικ. 217.
33. ZIAS, N. (1991). *Φώτης Κόντογλου ζωγράφος*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, εικ. 216.
34. ZIAS, N. (1991). *Φώτης Κόντογλου ζωγράφος*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, εικ. 370.
- 35-37. KONTOGLOU, PH. (2000). *Έκφρασις της ορθοδόξου εικονογραφίας*, τομ. Α'. Αθήνα: Παπαδημητρίου, πίναξ 3.
38. KOPSIDIS, R. “La visión del apóstol Pablo”. *Centre orthodoxe du Patriarcat Oecuménique*. Sitio web del centro 2015. Fecha de ingreso: 27 de octubre de 2015. <<http://www.centreorthodoxe.org/le-culte-et-la-spiritualite/eglise-saint-paul>>. Sitio web.
39. KALOGEROPOULOU, A. (1981). «Τοιχογραφίες με νέα αντίληψη». *Ζυγός* 50, εικ. 5 σ. 59.
40. SKLIRIS, S. “Holy Prophet Elijah”. *Stamatis Skliris*. Sitio web del artista 2015. Fecha de ingreso: 27 de octubre de 2015. <<http://www.holyicon.org/wall-paintings/holy-prophet-elijah-castella-peireas>>. Sitio web.
41. VASILAKIS, M., “Εικόνες”, Κατάλογος της έκθεσης του Μιχάλη Βασιλάκη στο Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων 1998, Αθήνα: 1998.
42. PYRGIANNAKI, E. (επιμ.), *Κατάλογος της έκθεσης του Μιχάλη Βασιλάκη στη Βασιλική του Αγίου Μάρκου*, Ηράκλειο: 2002.
43. PHAITAKIS, S. “Revolution of Machno”. *The Breeder gallery*. Página del artista 2015. Fecha de ingreso: 27 de octubre de 2015. <<http://thebreedersystem.com/artists/stelios-faitakis-artist-page/>>. Sitio web.
44. FIKOS, A. “St. Paraskevi”. *Fikos*. Sitio web del artista 2015. Fecha de ingreso: 27 de octubre de 2015. <<http://fikos.gr/portfolio/contemporary-byzantine-painting/?lang=en>>. Sitio web.

45. FIKOS, A. "The History of Orthodoxy in Persons". *Fikos*. Sitio web del artista 2015. Fecha de ingreso: 27 de octubre de 2015. <<http://fikos.gr/portfolio/contemporary-byzantine-painting/?lang=en>>. Sitio web.
46. CHOUTOS, N. "Bacio del tradimento". *Nikolaos Choutos*. Sitio web del artista 2015. Fecha de ingreso: 27 de octubre de 2015. <<http://www.nhoutos.com/icon%20collage.htm>>. Sitio web.
47. G. KORDIS. "Anteproyecto Pantocrátor". Archivo del autor.
- 48-49. G. KORDIS. "Trabajando en pintura mural". Archivo del autor.
50. G. KORDIS. (2007)³. «Κίχλη». *Εικαστική διαδρομή στο ομώνημο ποίημα του Γιώργου Σεφέρη*. Αθήνα: Αρμός, σ. 37.
51. KORDIS, G. "John Tzetzis, the grammatisian". *Giorgos Kordis paintings*. Sitio web del artista 2015. Fecha de ingreso: 27 de octubre de 2015. <<https://www.facebook.com/341483882537083/photos/a.649968128355322.1073741826.341483882537083/655347621150706/?type=3&theater>>. Sitio web.
52. KORDIS, G. "St. Mark the Evangelist". *Giorgos Kordis paintings*. Sitio web del artista 2015. Fecha de ingreso: 27 de octubre de 2015. <<https://www.facebook.com/341483882537083/photos/a.530482490303887.124040.341483882537083/565500130135456/?type=3&theater>>. Sitio web.
53. KORDIS, G. "Holy Trinity". *Giorgos Kordis*. Sitio web del artista 2015. Fecha de ingreso: 27 de octubre de 2015. <<http://shop.george-kordis.com/pages/fresco>>. Sitio web.
54. VOCOTÓPOULOS, P. (επιμ.) (2004). *Ελληνική τέχνη. Βυζαντινές εικόνες*. Αθήνα: Εκδ. Αθηνών, εικ. 76, σ. 97.
55. *Picacoteca di Brera*. Sitio web de museo. Fecha de ingreso: 29 de octubre de 2015. <http://www.brera.beniculturali.it/Page/t01/view_html?idp=342>. Sitio web.
56. GALAVARIS, G. (επιμ.) (2006). *Ελληνική τέχνη. Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων*. Αθήνα: Εκδ. Αθηνών, εικ. 54, σελ. 77.
57. KORDIS, G. (2000). *Εν ρυθμώ. Το ήθος της γραμμής στη βυζαντινή ζωγραφική*. Αθήνα: Αρμός.
58. KORDIS, G. (2000). *Εν ρυθμώ. Το ήθος της γραμμής στη βυζαντινή ζωγραφική*. Αθήνα: Αρμός.
59. KORDIS, G. (2000). *Εν ρυθμώ. Το ήθος της γραμμής στη βυζαντινή ζωγραφική*. Αθήνα: Αρμός.
60. KORDIS, G. (2000). *Εν ρυθμώ. Το ήθος της γραμμής στη βυζαντινή ζωγραφική*. Αθήνα: Αρμός.
61. KORDIS, G. (2000). *Εν ρυθμώ. Το ήθος της γραμμής στη βυζαντινή ζωγραφική*. Αθήνα: Αρμός.
- 62-63. KORDIS, G. (2009). *Αυγοτέμπερα με υποζωγράφιση*. Αθήνα: Αρμός.

FUENTES

- ACTAS DEL VII CONCILIO ECUMÉNICO.** (*Πρακτικά Ζ' Οικουμενικῆς Συνόδου*). MANSI 12, 986-1154 / 13, 1-496. [*Conciliarum oecumenicorum decreta*, J. WOHLMUTH, G. ALBERIGO, G. DOSSETI, P. JOANNOU, C. LEONARDI, P. PRODI, vol. 1, Ferdinand Schönigh, Paderborn, München, Wien, Zürich 2002].
- ΑΤΑΝΑΣΙΟ DE ALEJANDRÍA.** *Contra Arianos orationes I, II, III* (*Κατὰ Ἀρειανῶν Λόγοι Α', Β', Γ'*). CPG 2093. PG 26, 12-468.
- *Dialogus I de Trinitate* (*Διάλογος Α' περὶ τῆς Τριάδος*). PG 28, 1115-1157.
- ΒΑΣΙΛΙΟ DE CESAREA.** *Contra Eunomium* (*Κατὰ Εὐνομίου*). CPG 2837. PG 29, 497-768.
- *De spiritu sancto* (*Περὶ Ἁγίου Πνεύματος*). PG 32, 68-217. [P. PRUCHE, *Basile de Césarée. Sur le Saint-Esprit*, SC 17bis].
- *Epistola XXV* (*Ἐπιστολή ΣΙ'*). PG 32, 768C-778D. [*Saint Basil: the Letters*, ROY J. DEFERRARI, vol. 1-4, William Heinemann; G.P. Putnam's Sons. London; New York. 1926].
- BOECIO.** *Liber de persona et duabus naturis*. PL 64, 1338-1412. [*Boethius. The Theological Tractates and the Consolation of Philosophy*, H.F. Stewart and William Heinemann, Harvard University Press, London; Cambridge, Massachusetts, 1918].
- DIONISIO AREOPAGITA.** *De divinis nominibus* (*Περὶ θεῶν ὀνομάτων*). PG 3, 586-996. [*Corpus Dionysiacum*, B. R. SUCHLA, vol. 1, PTS 33, Berlin 1990].
- GREGORIO DE NISA.** *De discrimine essentiae et hypostasis* (*Περὶ διαφορᾶς οὐσίας καὶ ὑποστάσεως*). PG 32, 325A-340C.
- *De hominis opificio* (*Περὶ κατασκευῆς ἀνθρώπου*). CPG 3154. PG 44, 124D-256C.
- *Quod non sint tres Dii* (*Περὶ τοῦ μὴ εἶναι τρεῖς Θεούς*). PG 45, 115A-135D. [*A Select Library of the Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church*, P. SCHAFF, vol. V, Grand Rapids, Michigan: William B. Eerdmans, 1979].
- JUAN DAMASCENO.** *De fide orthodoxa* (*Ἐκδοσις ἀκριβῆς τῆς ὀρθοδόξου πίστεως*). CPG 8043. PG 94, 789- 1228. [*Die Schriften des Johannes von Damaskos*, B. KOTTER, vol. 2, PTS 12, Berlin 1973].

—. *Dialectica* (Διαλεκτικά). CPG 8041. PG 94, 521-676. [*Die Schriften des Johannes von Damaskos*, B. KOTTER, vol. 1, PTS 7, Berlin 1969, 51-146].

—. *Dialogus contra Manichaeos* (Κατὰ Μανιχαίων Διάλογος). CPG 8048. PG 94, 1505-1584.

—. *De imaginibus orationes I, II, III* (Πρὸς τοὺς διαβάλλοντας τὰς ἁγίας εἰκόνας, Λόγοι Α', Β', Γ'). CPG 8045. PG 94, 1232-1420. [*Die Schriften des Johannes von Damaskos*, B. KOTTER, vol. 3, PTS 17, Berlin 1975].

MÁXIMO CONFESOR. *Epistola XV* (Ἐπιστολή ΙΕ'). PG 91, 544-576.

—. *Scholia in librum de divinis nominibus* (Σχόλια εἰς τὸ Περὶ θεῶν ὀνομάτων). PG 4, 185-416.

NEMESIOS EMESIS. *De natura hominis* (Περὶ φύσεως ἀνθρώπου). PG 40, 504A-817A.

PATRIARCA NICEFORO. *Apologeticus* (Ἀπολογητικός). PG 100, 534-832.

TEODORO ESTUDITA. *Antirrheticus I, II, III* (Ἀντιρρητικός κατὰ εἰκονομάχων Α', Β', Γ'). PG, 99, 328B-436A.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHEIMASTOU-ΡΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Μ.** [ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Μ.] (1995). *Η Μονή των Φιλανθρωπητών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα: χ.ο.
- AGOURIDIS, S.** [ΑΓΟΥΡΙΔΗΣ, Σ.] (1990). «Μπορούν τα Πρόσωπα της Τριάδας να δώσουν την βάση για περσοναλιστικές απόψεις περί του ανθρώπου;». *Σύναξη* 33: 67-78.
- AGUIRRE F.** (2012). *Το εικονογραφικό έργο του Μιχάλη Βασιλάκη* (Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία). Αθήνα: [χ.ε.].
- ALBANIS, E. - Ν. ΖΪΑΣ** [ΑΛΜΠΙΑΝΗΣ, Ε. - Ν. ΖΙΑΣ] (1997). *Φώτης Κόντογλου: ανταύγες του Βυζαντίου στον 20^ο αιώνα*. Αθήνα: Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού.
- ANDRIOPOULOS, D.** [ΑΝΔΡΙΟΠΟΥΛΟΣ, Δ.](1990). *Ιστορία της νεοελληνικής αισθητικής*. Αθήνα: Παπαδήμας.
- ANGELAKIS, D.** [ΑΓΓΕΛΑΚΗΣ, Δ.][EDIT.]. (1999). *Εικόνων Τέχνη Α': 1η Διεθνής Έκθεση Σύγχρονης Ορθόδοξης Εικονογραφίας*. Αθήνα: Πινακοθήκη Περίδη.
- (2002). *Εικόνων Τέχνη Β': 2η Διεθνής Έκθεση Σύγχρονης Ορθόδοξης Εικονογραφίας*. Αθήνα: Πινακοθήκη Περίδη.
- ARBOLEDA, C.** (2012). «El giro teológico: nuevos caminos de la filosofía». *Escritos* 20 / 45: 257-273.
- ARGAN, G.** (1985). *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal.
- ATHANASOPOULOS, V.** [ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ, Β.] [επιμ.] (1998). *Φώτης Κόντογλου, σημείον αντιλεγόμενον. Για τα εκατό χρόνια από τη γέννηση και τα τριάντα χρόνια από την κοίμηση*. Αθήνα: Αρμός.
- BABINIOTIS, G.** [ΜΠΑΜΠΙΝΙΩΤΗΣ, Γ.] (2002). *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*. Αθήνα: Ε.Π.Ε.
- BEATON, R.** (1994). *An introduction to modern Greek literature*. Oxford: University Press.
- BECK, H. G.** (1984). *Der Vater der deutschen Byzantinistik. Das Leben des Hieronymus Wolf von ihm selbst erzählt*. Munich: Miscellanea Byzantina Monacensia 29.
- BELTING, H.** (2009). *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal.

- BRADLEY, A.** (2004). *Negative Theology and Modern French Philosophy*. London / New York: Routledge.
- CANER, R.** (2005). «La interpretación de la obra literaria». *Teoría literaria y literatura comparada* (J. Jovet et alt.), 205-261. Barcelona: Ariel.
- CALINESCU, M.** (1991). *Cinco caras de la Modernidad*. Madrid: Tecnos.
- CASSOU, J.** (1964). *Situación del arte moderno*. B. Aires: Siglo XX.
- CEZANNE, P.** (1991). *Correspondencia*. Madrid: Visor.
- CLÉMENT, O.** (1973). *Η Θεολογία μετά του θανάτου του Θεού. Δοκίμια για μιά απάντηση της Ορθόδοξης Εκκλησίας στο σύγχρονο αθεϊσμό*. Αθήνα: Εκδ. Αθήνα.
- CULLETÓN, A.** (2010). «Tres aportes al concepto de persona: Boecio (substancia), Ricardo de San Víctor (existencia) y Escoto (incomunicabilidad)». *Revista Española de Filosofía Medieval* 17: 59-71.
- CHATZIDAKIS, M.** [ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Μ.] (1970) «Recherches sur le peintre Theophane le Crétois». *DOP* 23, 24: 310-352.
- (1974)¹ «Η μεταβυζαντινή τέχνη (1403-1700) και η ακτινοβολία της». *Ιστορία του ελληνικού έθνους. Ο Ελληνισμός υπό ξένη κυριαρχία (1453-1669)*, τόμος Ι', 410-437. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- (1974)² «Le Débuts de l'École Crétoise et la Question de l'École Italogrecque». *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδου*, 169-211. Venice.
- (1975) «Η τέχνη (1669-1821)». *Ιστορία του ελληνικού έθνους. Ο Ελληνισμός υπό ξένη κυριαρχία (1669-1821)*, τόμος ΙΑ', 244-273. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- (1987). *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*. Αθήνα: Κ. Νεοελληνικών Ερευνών.
- CHATZINIKOLAOU, N.** [ΧΑΤΧΗΝΙΚΟΛΑΟΥ, Ν.] (1982). «Σύγχρονη τέχνη και παράδοση». *Εθνική τέχνη και πρωτοπορία*, 173-179. Αθήνα: Όχημα.
- (2004). «Διαμορφώνοντας την πολιτιστική παράδοση: ιστορικές τάσεις και ιδεολογίες». *Δ' Διεθνές Συνέδριο Ιστορίας: Ιστοριογραφία της νεότερης και σύγχρονης Ελλάδας 1833-2002*, 371-393. Πρακτικά, Τόμος Α'.
- CHATZIPHOTIS, I.** [ΧΑΤΖΗΦΩΤΗΣ, Ι.] (1978). *Φώτης Κόντογλου: η ζωή και το έργο του*. Αθήνα: Γραμμή.
- DEMUS, O.** (1976). *Byzantine mosaic decoration: aspects of monumental art in Byzantium*. New York: Caratzas Brothers.

- DEBRAY, R.** (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- DESPOTÓPOULOS, D.** [ΔΕΣΠΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Δ.] (1978). «Η καταστροφή της Σμύρνης και το ξερίζωμα του Μικρασιατικού ελληνισμού». *Ιστορία του ελληνικού έθνους*, τόμ. ΙΕ', 233-247. Αθήνα: Εκδ. Αθηνών.
- ΔΙΑΜΑΝΤÓΠΟΥΛΟΣ, ΤΗ.** [ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ, Θ.] (2000). «Η δικτατορία των συνταγματάρχων 1967-1974». *Ιστορία του ελληνικού έθνους. Σύγχρονος Ελληνισμός (Από το 1941 μέχρι το τέλος του αιώνα)*, τόμος ΙΣΤ', 266-286. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- DIMARAS, K.** [ΔΗΜΑΡΑΣ, Κ.] (1987). *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Έκτος.
- (2000). «Ιδεολογική υποδομή του νεοελληνικού κράτους, η κληρονομιά των περασμένων, οι νέες πραγματικότητες, οι νέες ανάγκες». *Ιστορία του ελληνικού έθνους. Νεώτερος Ελληνισμός (1833-1881)*, τόμος ΙΓ', 455-484. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- DIONISIOS DE FURNÁ.** [ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ Ο ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ] (1981). *Ερμηνεία των ζωγράφων ως προς την εκκλησιαστικήν ζωγραφίαν*. Καλαμάτα: Ασκητήριο Παναγουλάκη.
- DIVRIOTIS, PH.** [ΔΙΒΡΙΩΤΗΣ, Φ.] (1987). «Η Αγιογραφία: μίμηση ή δημιουργία;». *Σύναξη* 24: 53-60.
- DOXARÁS, P.** [ΔΟΞΑΡΑΣ, Π.] (19xx). *Περί ζωγραφίας*. Αθήνα: Εκάτη.
- DUFRENNE, S.** (1978). *Les illustrations du Psautier d'Utrecht. Sources et apport Carolingien*. Paris: Ophrys.
- DUROZOI, G.** [DIR.] (1997). *Diccionario Akal de arte del siglo XX*. Madrid: Akal.
- ECHEVERRÍA, R.** (1997). *El búho de Minerva*. Santiago de Chile: J.C. Sáez.
- EISENSTEIN, S.** (2001). "Montaje y arquitectura". *Hacia una teoría del montaje*, Tomo I, 538-548. Barcelona: Paidós.
- ELYTIS, O.** [ΕΛΥΤΗΣ, Ο.] (1986). *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*. Αθήνα: Γνώση.
- EMPIRIKOS, N.** [ΕΜΠΕΡΙΚΟΣ, Ν.] (1967). *L'École Crétoise. Dernière phase de la Peinture Byzantine*. Paris: Societe d'edition "Les Belles Lettres".
- ENGONÓPOULOS, N.** [ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΣ, Ν.] (1978). «Για τον Φώτη Κόντογλου.». *Ζυγός* 31: 13.
- ΕΥΔΟΚΙΜΟΝ, Ρ.** (1991). *El arte del ícono. Teología de la belleza*. Madrid: Pub. Claretianas.
- FELMY, K.** (2002). *Teología ortodoxa actual*. Salamanca: Sígueme.

- FERRATER MORA, J.** (1965). *Diccionario de Filosofía* (Tomos I y II). B. Aires: Ed. Sudamericana.
- FILOCALIA (A.A.V.V)** (1985). *La filocalia de la oración de Jesús*. Salamanca: Sígueme.
- FLEISCHER, H.** (2000). «Η περίοδος της κατοχής 1941-1944». *Ιστορία του ελληνικού έθνους. Σύγχρονος Ελληνισμός (Από το 1941 μέχρι το τέλος του αιώνα)*, τόμος ΙΣΤ', 8-57. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- FLORENSKI, P.** (2005). *La perspectiva invertida*. Madrid: Siruela.
- FONTBONA, J.** (1994). *Comunió y sinodalidad: la eclesiología eucarística después de N. Afanasiev, en I. Zizioulas y J.M.R. Tillard*. Barcelona: Herder.
- GADAMER, H. G.** (1991¹). *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme.
- (1991²). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- GALI, N.** (1999). *Poesía silenciosa, pintura que habla*. Barcelona: El Acantilado.
- GARCÍA-LEAL J.** (2005). «Problemas de la representación: Gadamer y el arte». *El legado de Gadamer*, 87-129. Granada: Universidad de Granada.
- GARIDIS, M.** [ΓΑΡΙΔΗΣ, Μ.] (1989). *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*. Athènes: Spanos.
- GAZI, E.** [ΓΑΖΗ, Ε.] (2011). *Πατρίς, Θρησκεία, Οικογένεια: ιστορία ενός συνθήματος (1880-1930)*. Αθήνα: Πόλις.
- GEORGIADIS K.** [ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ, Κ.] (2011). *Πηγές και Θεολογία της Ζ' Οικουμενικής Συνόδου*. Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ.
- GEORGIADOU-KOUNTOURA E.** [ΓΕΩΡΓΙΑΔΟΥ-ΚΟΥΝΤΟΥΡΑ] (1984). *Θρησκευτικά θέματα στη νεοελληνική ζωγραφική (1900-1940)*. Θεσσαλονίκη: xxx.
- GIANNARÁS, CH.** [ΓΙΑΝΝΑΡΑΣ, Χ.] (1975) «The Distinction between the Essence and Energies and its Importance for Theology». *St. Vladimir's Theological Quarterly* 19: 232-45.
- (1980). *Σχεδιάσμα εισαγωγής στη φιλοσοφία*. Τεύχος Α'. Αθήνα: Δόμος.
- (1981). *Σχεδιάσμα εισαγωγής στη φιλοσοφία*. Τεύχος Β'. Αθήνα: Δόμος.
- (1991¹). *Προτάσεις κριτικής οντολογίας*. Αθήνα: Δόμος.
- (1991²). «Περί απυροβλήτου πτώματος». *Σύναξη* 37: 37-45.
- (1994). *Καταφύγιο ιδεών*. Αθήνα: Δόμος.

- (1995). *Το καθ' εαυτόν*. Αθήνα: Ίκαρος.
- (1999¹). *Ορθοδοξία και Δύση στη Νεώτερη Ελλάδα*. Αθήνα: Δόμος (traducción al inglés: *Orthodoxy and the West*, N. York: Holy Cross Orthodox Press, 2006).
- (1999²). *Το ρητό και το άρρητο*. Αθήνα: Ίκαρος.
- (2006¹). *Το πρόσωπο και ο έρος*. Αθήνα: Δόμος (traducción al inglés: *Person and eros*, N. York: Holy Cross Orthodox Press, 2007).
- (2006²). *Αλφαβητάρι της πίστης*. Αθήνα: Δόμος (traducción al inglés: *Elements of Faith. An introduction to orthodox theology*, London: T&T Clark, 1991).
- (2006³). *Χαΐδεγγερ και Αρεοπαγίτης*. Αθήνα: Δόμος (traducción al inglés: *On the absence and uncowability of God*, London: T&T Clark, 2005).
- (2008). *Οντολογία της σχέσης*. Αθήνα: Ίκαρος (traducción al inglés: *Relational ontology*, N. York: Holy Cross Orthodox Press, 2011).
- (2010¹). *Ενάντια στη θρησκεία*. Αθήνα: Ίκαρος (traducción al inglés: *Against Religion: The Alienation of the Ecclesial Event*, N. York: Holy Cross Orthodox Press, 2013).
- (2010²). *Η κρίση της προφητείας*. Αθήνα: Ίκαρος.
- (2011). *Έξι φιλοσοφικές ζωγραφιές*. Αθήνα: Ίκαρος.
- GIANNINI, H.** (2005). *Breve historia de la filosofía*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria.
- GOMBRICH, E.** (1997). *La historia del arte*. London: Phaidon.
- GRABAR, A.** (1968). «Plotin et les origines de l'esthétique médiévale». *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Vol. I, 15-29. Paris: Collège de France.
- (1998). *La iconoclastia bizantina*. Madrid: Akal.
- GREKOS, N.** [ΓΡΑΙΚΟΣ, Ν.] (2008). «Ο ζωγραφικός χώρος στην ελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική (19^{ος}-αρχές 20^{ού} αι.). Στοιχείο “συνέχειας” ή “ασυνέχειας” της “παράδοσης”». *Α' Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*. (Θεολογική Σχολή Πανεπιστημίου Αθηνών, 14-15 Μαρτίου 2008). Πρακτικά: 265-284.
- GRONDIN, J.** (2003). *Introducción a Gadamer*. Barcelona: Herder.
- HEIDEGGER, M.** (1992). *Arte y poesía*. Buenos Aires: FCE.

- (1998). *Ser y tiempo*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria.
- (2009). *Qué es metafísica*. Madrid: Alianza.
- (2012). «La frase de Nietzsche “Dios ha muerto”». *Caminos del bosque*, 157-98. Madrid: Alianza.
- HORROCKS, G.** (2010). *Greek: a history of the language and its speakers*. Oxford: John Wiley & Sons.
- IORGA, N.** (1935). *Byzance après Byzance: continuation de l'Histoire de la vie byzantine*. Bucarest: Institut d'Etudes Byzantines.
- JANERAS, S.** (2000). «Introducción a la teología ortodoxa. *Las Iglesias Orientales*, 133-254. Madrid: BAC.
- (2011¹). *Les Esglésies Orientals. Història, tradició i visió ecumènica*. Lleida: Pagès.
- (2011²). «La icona: art, teología i espiritualitat». *Qüestions de vida cristiana* 239: 113-126.
- KALLIGAS, M.** [ΚΑΛΛΙΓΑΣ, Μ.] (2000). «Ζωγραφική-γλυπτική-χαρακτική». *Ιστορία του ελληνικού έθνους. Νεώτερος Ελληνισμός (1833-1881)*, τόμος ΙΓ', 529-543. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- KALOGEROPOULOU, A.** [ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Α.] (1981). «Τοιχογραφίες με νέα αντίληψη». *Ζυγός* 50: 54-63.
- KALOKYRIS, K.** [ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, Κ.] (1972). *Η ζωγραφική της ορθοδοξίας*. Θεσσαλονίκη: Πουρνάρα.
- (1980). «Η βυζαντινή και η μοντέρνα ζωγραφική». *Μελετήματα χριστιανικής ορθόδοξου αρχαιολογίας και τέχνης*, 509-522. Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών. Θεσσαλονίκη.
- KANDINSKI, V.** (2005). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.
- KARAKATSANI, A.** [ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, Α.] (1976). «Η κοσμική ζωγραφική του Κόντογλου». *Οι έλληνες ζωγράφοι, 20^{ός} αι.*, τόμ. Β', 216-232. Αθήνα: Μέλισσα.
- KAROYZOS, CH.** [ΚΑΡΟΥΖΟΣ, Χ.] (2000). *Αρχαία τέχνη. Ομιλίες-Μελέτες*. Αθήνα: Ερμής.
- KATSIADAKI-GARDIKA, E.** [ΚΑΤΣΙΑΔΑΚΗ-ΓΑΡΔΙΚΑ, Ε.] (1977). «Ο υπόδουλος ελληνισμός από το 1881 ως το 1913. Μικρά Ασία». *Ιστορία του ελληνικού έθνους*, τόμ. ΙΔ', 367-377. Αθήνα: Εκδ. Αθηνών.
- KITZINGER, K.** (1995). *Byzantine art in the making*. Cambridge: Harvard U.P.

- KOLITSI, PH.** [ΚΟΛΙΤΣΗ, Φ.] (1998). *Tradition and Modernity in Greek Prose Fiction of the 1920s*. Cambridge: University of Cambridge.
- (2006). «Στοιχεία αισθητικής θεωρίας στον Φώτη Κόντογλου: νεωτερικότητα και παράδοση». *Μικροφιλολογικά*, 19: 17-21.
- KONTIS, B.** [ΚΟΝΤΗΣ, Β.] (2000). «Η περίοδος του εμφυλίου πολέμου». *Ιστορία του ελληνικού έθνους. Σύγχρονος Ελληνισμός (Από το 1941 μέχρι το τέλος του αιώνα)*, τόμος ΙΣΤ', 120-158. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ, ΡΗ.** [ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ, Φ.] (1957). *Byzantine sacred art*. N. York: Vantage Press.
- (1976). *Η πονεμένη Ρωμοσύνη*. Αθήνα: Αστήρ.
- (1978). *Πέδρο Καζάς, Βασάντα*. Αθήνα: Αρμός.
- (1997). *Προς αγιογράφον Ευαγγέλιον Μαυρικάκη*. Αθήνα: Αρμός.
- (2000). *Εκφρασις της ορθόδοξου εικονογραφίας*, τομ. Α'. Αθήνα: Παπαδημητρίου.
- (2002). *Για να πάρουμε μία ιδέα περί ζωγραφικής*. Αθήνα: Αρμός.
- KOPSIDIS, P.** [ΚΟΨΙΔΗΣ, Π.] (1976). «Ένας αντρειωμένος της τέχνης». *Οι έλληνες ζωγράφοι, 20^{ός} αι.*, τόμ. Β', 216-220. Αθήνα: Μέλισσα.
- KORDATOS, G.** [ΚΟΡΔΑΤΟΣ, Γ.] (1973). *Ιστορία του γλωσσικού μας ζητήματος*. Αθήνα: Μπουκουμάνης.
- KORDIS, G.** [ΚΟΡΔΗΣ, Γ.] (1995¹). «Ενώπια παμφανόωντα». *Ενώπια παμφανόωντα. Ρόδα, πρόσωπα και μύθοι απ'την κιβωτό του Φ. Κόντογλου*, 17-20. Αθήνα: Αρμός.
- (1995²). «Ο Φώτης Κόντογλου και η δυναμική της ζωγραφικής μας παραδόσεως». *Φώτης Κόντογλου εν εικόνη διαπορευόμενος*, 295-309. Αθήνα: Αρμός.
- (1997). «Ο Φώτης Κόντογλου και η σπουδή της αγιογραφίας». *Προς αγιογράφον Ευαγγέλιον Μαυρικάκη*, 107-145. Αθήνα: Αρμός.
- (1998¹). *Εικόνα, εικόνισμα, εικονουργία*. Αθήνα: Αρμός.
- (1998²). *Η χρωματική δομή στις μορφές του Θεοφάνη του Κρητός*. Αθήνα: Αρμός.
- (1998³). «Το ορθόδοξο εικόνισμα. Αλήθεια και εικαστική γλώσσα». *Σύναξη* 67: 56-70.

- (1998⁴). «Ο Φώτης Κόντογλου και η Θεολογία της εικόνας. Ο πατερικός χαρακτήρας της Εικονολογίας του». *Φώτης Κόντογλου, σημείον αντιλεγόμενον. Για τα εκατό χρόνια από τη γέννηση και τα τριάντα χρόνια από την κοίμηση*, 227-237. Αθήνα: Αρμός.
- (2000). *En ρυθμό. Το ήθος της γραμμής στη βυζαντινή ζωγραφική*. Αθήνα: Αρμός (traducción al castellano: *El ícono como comunión*. B. Aires: San Pablo, 2014).
- (2002). *Ιεροτύπως. Η εικονολογία του ι. Φωτίου και η τέχνη της μετεικονομαχικής περιόδου*. Αθήνα: Αρμός.
- (2003). *Πρόοδος και Παράδοση στην Ορθόδοξη Εικονογραφική τέχνη: η θεολογία του ρυθμού οδηγός στο πέλαγος της εικαστικής δημιουργίας*. Αθήνα: Πορθμός.
- (2005). *Η ζωγραφική ως τρόπος*. Αθήνα: Αρμός.
- (2006¹). *Η «Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης» Διονυσίου του Εκ Φουρνά*. Αθήνα: Αρμός.
- (2006²). *Παράδοση και δημιουργία στο εικαστικό έργο του Φώτη Κόντογλου*. Αθήνα: Αρμός.
- (2007¹). *Ο χαρακτήρας και ο λόγος των αφαιρετικών τάσεων της βυζαντινής ζωγραφικής*. Αθήνα: Αρμός.
- (2007²). *Τα φενγαλέα οράματα της χαράς. Εικαστικός διάλογος με την ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου*. Αθήνα: Ιανός.
- (2007³). «Κίχλη». *Εικαστική διαδρομή στο ομώνημο ποίημα του Γιώργου Σεφέρη*. Αθήνα: Αρμός.
- (2009). *Αυγοτέμπερα με υποζωγράφιση*. Αθήνα: Αρμός.
- ΚΟΤΙΔΗΣ, Α.** [ΚΟΤΙΔΗΣ, Α.] (1993). *Μοντερνισμός και «παράδοση» στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- ΚΥΡΑΤΑΣ, Δ.** [ΚΥΡΑΤΑΣ, Δ.] (2002). *Κατακτώντας την Αρχαιότητα*. Αθήνα: Πόλις.
- ΛΑΜΠΡΑΚΗ-ΠΛΑΚΑ, Μ.** [ΛΑΜΠΡΑΚΗ-ΠΛΑΚΑ] (1984). «Art and ideology in modern Greece: some thoughts on greek painting» *Zygos Annual* vol. III: 69-81.
- (1995). «Η γένεση της νεοελληνικής τέχνης. Κοινωνία-Θεσμοί-Ιδεολογία». *Ελληνική τέχνη. Ζωγραφική 19^{ου} αιώνα*, 11-15. Αθήνα: Εκδ. Αθηνών.
- LAMPE, G. W. H.** (1961). *A patristic greek lexicon*. Oxford: Clarendon Press.

- LANGBAUM, R.** (1996). «El romanticismo como tradición moderna». *La poesía de la experiencia: el monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, 61-97. Granada: Comares.
- LÉON-DUFOUR, R.** (1962). *Vocabulaire de théologie biblique*. París: Ed. Du Cerf.
- LEYTE, A.** (2005). «*Da-sein* y *Ereignis*: la intraducibilidad filosófica del significado “Ser”». *ÉNDOXA: series filosóficas* 20: 745-756.
- (2006). *Heidegger*. Madrid: Alianza.
- LIDDELL H.-SCOTT, R.** (1996). *A greek-english lexicon*. Clarendon: Oxford.
- LLANO, R.** (2002). *Andréi Tarkovski: vida y obra I*. Valencia: IVAC.
- LOSSKY, V.** (1959). «La théologie de l’image». *Messenger de l’Exarchat du Patriarcat russe en Europe Occidentale*, 30-31: 113-126.
- (2009). *Teología mística de la Iglesia de Oriente*. Barcelona: Herder.
- LOUTH, A.** (2009). «Some recent work by Christos Yannaras in english translation». *Modern Theology*, 25: 2: 329-340.
- LUBARDIĆ, B.** (2011¹). «Orthodox Theology of Personhood: A Critical Overview (Part 1)». *The Expository Times*, 11: 521-530.
- (2011²). «Orthodox Theology of Personhood: A Critical Overview (Part 2)». *The Expository Times*, 12: 573-581.
- LYDAKIS, S.** [ΛΥΔΑΚΗΣ, Σ.] (1976). *Οι έλληνες ζωγράφοι, τόμ. Γ’. Η ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής (16^{ος} – 20^{ος} αιώνας*. Αθήνα: Μέλισσα.
- MAGUIRE, H.** (1981). *Art and eloquence in Byzantium*. New Jersey: Princeton University Press.
- MARCOS, E.** (2002)¹. «L’*il·luminació* d’un capellà de Quios: el *Papatrekhas* d’Adamàndios Koraís». Actas del XIV Simposi d’Estudis Clàssics de la Secció Catalana de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, 271-277.
- (2002)². «Imágenes de la mujer poderosa en la *Papisa Juana* de Emmanuil Roídis». *Erytheia* 23, 307-330.
- (2014) «El bizantinisme y la identitat grega moderna segons Ioannis Ritsos». *En eterna vigília. Tradició i compromís en l’obra de Iannis Ritsos*, 61-68. Barcelona: Ed. Universitat de Barcelona.
- MARION, J. L.** (1999). *El ídolo y la distancia*. Salamanca: Sígueme.
- (2006). *El cruce de lo visible*. Castellón: Ellago.

- . (2010). *Dios sin el ser*. Castellón: Ellago.
- MARINIS, S.** [ΜΑΡΙΝΗΣ, Σ.] (1996). *Νεοβυζαντινισμός, πρωτοπορία ή kitsch*; Αθήνα: Αρμός.
- MAZA, DE LA L.** (2005). *Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer*. *Teología y vida* XLVI: 122-138.
- MATSOUKA, N.** [ΜΑΤΣΟΥΚΑ, Ν.] (2000). «Θεολογία και πολιτισμός». *Θεολογία και τέχνη*, 80-85. Θεσσαλονίκη: Παλίμνηστον.
- . (2005). *Δογματική και συμβολική θεολογία Γ'. Ανακεφαλαίωση και Αγαθοτοπία. Έκθεση του οικουμενικού χαρακτήρα της χριστιανικής διδασκαλίας*. Θεσσαλονίκη: Πουρνάρα.
- . (2009). *Δογματική και συμβολική θεολογία Α'. Εισαγωγή στη θεολογική γνωσιολογία*. Θεσσαλονίκη: Πουρνάρα.
- MICHELIS, P.** [ΜΙΧΕΛΗΣ, Π.] (2005). *Αισθητική θεώρηση της βυζαντινής τέχνης*. Αθήνα: Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή.
- MITRALEXIS, S.** [ΜΗΤΡΑΛΕΞΗΣ, Σ.] (2012). «Person, Eros, Critical Ontology: An Attempt To Recapitulate Christos Yannaras' Philosophy». *Sobornost* 34/1: 33-40.
- MOSCHOS, D.** [ΜΟΣΧΟΣ, Δ.] (2008). *Συνοπτική ιστορία της Χριστιανικής Εκκλησίας. Τόμος Α': Η πρώτη χιλιετία*. Αθήνα: Ακρίτας.
- . (2010). *Συνοπτική ιστορία της Χριστιανικής Εκκλησίας. Τόμος Β': Από το σχίσμα έως τους νεότερους χρόνους*. Αθήνα: Ακρίτας.
- MOUNIER, E.** (2005). *El Personalismo*. México D.F.: Maica.
- OEHLER, K.** (1969). *Antike Philosophie und byzantinisches Mittelalter. Aufsätze zur Geschichte der griechischen Denkens*. Munich: Beck.
- ORTIZ-OSÉS, A.-P. LANCEROS** [EDITS.] (1997). *Diccionario interdisciplinar de hermenéutica*. Bilbao: Ed. Deusto.
- PALAMIDIS, I.** [ΠΑΛΑΜΙΔΗΣ, Ι.] (1998). «Ο Φώτης Κόντογλου παραδοσιακός και πάντα επίκαιρος». *Φώτης Κόντογλου, σημείον αντιλεγόμενον. Για τα εκατό χρόνια από τη γέννηση και τριάντα χρόνια από την κοίμηση*, 83-93. Αθήνα: Αρμός.
- PALLIS, D.** [ΠΑΛΛΗΣ, Δ.] (2014) «Σχεδιάσμα πρόσληψης των αρεοπαγδικών συγγραφών στη νεώτερη ελληνική θεολογία: με ειδική αναφορά στη γενιά του '60». *Θεολογία* 85/1: 301-326.
- PANOFSKY, E.** (2010). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.

- ΡΑΡΑΔΙΜΗΤΡΙΟΥ, Α.** [ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ, Α.] (2007). «Το σχήμα Ανατολή-Δύσης και η τέχνη του Φώτη Κόντογλου». *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 43-44: 301-348.
- ΡΑΡΑΔΟΡΟΥΛΟΣ, Σ.** [ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ, Σ.] (1997). *Πατρολογία* (τομ. Α'). Αθήνα: Παρουσία.
- (1999) *Πατρολογία* (τομ. Β'). Αθήνα: Γρηγόρη.
- ΡΑΡΑΓΟΡΟΥΛΟΣ, Ι.** [ΠΑΠΑΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ι.] (1985¹). «Οντολογία ή θεολογία του προσώπου;». *Σύναξη* 13: 63-79.
- (1985²). «Οντολογία ή θεολογία του προσώπου;». *Σύναξη* 14: 35-47.
- ΡΑΡΑΝΙΚΟΛΑΟΥ, Δ.** [ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ, Δ.] [EDIT.] (1994). *Ράλλης Κοψίδης: αναδρομική έκθεση ζωγραφικής- χαρακτικής*. Πάτρα: Δήμος Πατρέων-Δημοτική Πινακοθήκη.
- ΡΑΡΑΣΤΑΜΟΣ, Δ.** [ΠΑΡΑΣΤΑΜΟΣ, Δ.] (1977). *Η επίδραση της ναζαρηνής σκέψης στη νεοελληνική ζωγραφική*. Αθήνα: Εθν. Πινακοθήκη.
- ΡΕΡΠΙΝΙΟΤΙ-ΑΓΚΑΖΙΡ, Κ.** [ΡΕΡΠΙΝΙΩΤΗ-ΑΓΚΑΖΙΡ, Κ.] (2007). *Νίκος Εγγονόπουλος: ο ζωγραφικός του κόσμος. Nikos Engonopoulos: son univers pictural*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκι.
- ΡΕΤΡΑ, Β.** (2010). «Christos Yannaras. Un'introduzione alla sua vita e al suo pensiero». En Ch. Yannaras, *Ontologia della relazione*, 7-27. Troina: Città aperta.
- (2013). «Christos Yannaras and the idea of the “Dysis”». En Demacopoulos G.-A. Rapanikolaou [ed.], *Orthodox constructions of the West*, 156-180. N. York: Fordham University Press.
- ΡΕΤΡΟΣ, Ι.** [ΠΕΤΡΟΣ, Ι.] (2000). «Τέχνη και εκκλησιαστική κοινότητα: αναπαραγωγή ή δημιουργική ανανέωση». *Θεολογία και τέχνη*, 90-101. Θεσσαλονίκη: Παλίμψηστον.
- ΡΗΟΤΟΡΟΥΛΟΣ, Β.** [ΦΟΤΩΠΟΥΛΟΣ, Β.] (επιμ.). (1988). *Γιάννης Μόραλης*. Αθήνα: Εμπ. Τράπεζα.
- ΡΗΡΑΝΚΟΥΔΑΚΙ, Α.** [ΦΡΑΓΚΟΥΔΑΚΗ, Α.] (2001). *Η Γλώσσα και το Έθνος*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- ΡΗΡΙΛΙΝΓΟΣ, Ι.** [ΦΡΙΑΛΙΓΚΟΣ, Ι.] (2005). *Ο αγιογράφος Κωνσταντίνος Φανέλλης και το έργο του*. Αθήνα: Θεολογική Σχολή.
- POLLITT, J. J.** (1972). *Art and experience in classical Greece*. Cambridge: U.P.
- QUENOT, M.** (1990). *El icono ventana al Reino*. Bilbao: Desclée De Brouwer.

- RAMPHOS, S.** [ΡΑΜΦΟΣ, Σ.] (2000). *Ο καημός του ενός. Κεφάλαια της ψυχικής ιστορίας των Ελλήνων*. Αθήνα: Αρμός.
- RAPHAILIDIS, V.** [ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ, Β.] (2010). *Ιστορία (κωμικοτραγική) του νεοελληνικού κράτους, 1830-1974*. Αθήνα: Εκδ. Του Εικοστού Πρώτου.
- RESTREPO, C. E.** (2010). «El giro teológico de la fenomenología: introducción al debate». *Pensamiento y Cultura* 13 / 2: 115-126.
- (2011). «En torno al ídolo y al icono. Derivas para una estética fenomenológica». *Fedro* 10: 26-41.
- RICOUER, P.** (2004). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México D.F.: Siglo XXI.
- RIGÓPOULOS, G.** [ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΣ, Γ.] (1998). *Φλαμανδικές επιδράσεις στη Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*. Αθήνα: Γενική Γραμματεία Της Γενιάς.
- ROUDOMETOV, V.** (2011). «Eastern Orthodox Christianity and the Uses of the Past in Contemporary Greece». *Religions* 2: 95-113.
- RUNCIMAN, S.** (1942). *La civilización bizantina*. Madrid: Pegaso.
- (1998) *La caída de Constantinopla*. Madrid: Espasa Calpe.
- RUSSELL, N.** (2006). «Modern greek Theologians and the greek Fathers». *Philosophy & Theologie* 18, 1: 7-92.
- SARDELIS, K.** [ΣΑΡΔΕΛΗΣ, Κ.] (1986). *Θεοφάνης ο Έλληνας*. Αθήνα: Α.Κ. Γκούμας.
- SCHÖNBORN, CH.** (1999). *El icono de Cristo. Una introducción teológica*. Madrid: Encuentro.
- SENDER, E.** (1981). *L'icône, image de l'invisible: éléments de théologie, esthétique et technique*. Paris: Desclée de Brouwer.
- SHERRARD, PH.** [ET AL.] (1971). *Περί ύλης και τέχνης*. Αθήνα: Εκδ. Αθήνα.
- SIMMEL, G.** (2001) «El cristianismo y el arte». *El individuo y la libertad*. Barcelona: Península. pp. 247-264.
- SKLIRIS, S.** [ΣΚΛΗΡΗΣ, Σ.] (1987¹). «Από την προσωπογραφία στην εικόνα». *Σύναξη* 24: 7-37.
- (1987²). «Νέοι ζωγράφοι στο χώρο της αγιογραφίας». *Σύναξη* 24: 61-64.
- (1991). *Εν Εσόπτρω. Εικονολογικά μελετήματα*. Αθήνα: Γρηγόρη.
- (1996). «Προβλήματα της ορθόδοξης εικονογραφίας στο τέλος του 20^{ου} αι.». *Σύναξη* 60: σσ. 21-29.

- ΣΚΟΡΕΛΙΤΗΣ, Σ.** [ΣΚΟΠΕΛΙΤΗΣ, Σ.] (επιμ.) (1995). *Ο ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης*. Αθήνα: [χ. ό.].
- ΣΠΙΤΕΡΙΣ, Τ.** [ΣΠΗΤΕΡΗΣ, Τ.] (1953). *Οι πρώτοι σταθμοί της νεοελληνικής ζωγραφικής*. Αθήνα: χχχ.
- (1978). «Η νεοελληνική τέχνη από το 1913 ως το 1941». *Ιστορία του ελληνικού έθνους*, τόμ. ΙΕ', 504-514. Αθήνα: Εκδ. Αθηνών.
- (1979). *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης 1660-1967*, Τομ, Γ'. Αθήνα: Πάπυρος.
- ΣΠΙΤΕΡΙΣ, Υ.** (1992). *Teologia ortodossa neo-greca*. Bologna: EDB.
- ΣΤΟΥΡΗ-ΠΟΛΥΜΕΝΟΥ, Ι.** [ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, Ι.] (2003). «Οι περί τέχνης και κάλλους αντιλήψεις του Μεγάλου Βασιλείου και η αισθητική της βυζαντινής ζωγραφικής». *Επιστημονική Επετηρίς της Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, τόμ. ΛΗ'. Αθήνα: 539-569.
- (2007). *Από τους Ναζαρήνους στον Κόντογλου. Θέματα νεοελληνικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής*. Αθήνα: Αρμός.
- ΤΑΤΑΡΚΙΕΥΙΤΣ, Β.** (1987). *Historia de la estética I*. Madrid: Akal.
- ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΟΠΟΥΛΟΣ, Δ.** [ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΟΠΟΥΛΟΣ, Δ.] (1993). «Πρόσδος» και «συντήρηση» στο πεδίο της εκκλησιαστικής και θρησκευτικής ζωγραφικής: η περίπτωση του 18^{ου} αιώνα. Αθήνα: Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν.
- (1995). «Τέχνη παμπалаία και νεα. Για τη ζωγραφική του Γιώργου Κόρδη». *Ενώπια παμφανώντα. Ρόδα, πρόσωπα και μύθοι απ'την κιβωτό του Φ. Κόντογλου*, 13-16. Αθήνα: Αρμός.
- (1996). «Αναγεννήσεις της βυζαντινής ζωγραφικής στη μεταβυζαντινή νεοελληνική τέχνη». *Σύναξη* 60: 47-57.
- ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ, Ι.** [ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ, Ι.] (1978). «Για τον Φώτη Κόντογλου.». *Ζυγός* 31: 14-16.
- ΤΣΙΡΟΠΟΥΛΟΣ, Κ.** [ΤΣΙΡΟΠΟΥΛΟΣ, Κ.] (1975). *Μνήμη Κόντογλου: δέκα χρόνια από την κοίμησή του*. Αθήνα: Αστήρ.
- (1998). «Ο Φώτης Κόντογλου ως κληροδόχος και ως κληροδότης». *Φώτης Κόντογλου, σημείον αντιλεγόμενον. Για τα εκατό χρόνια από τη γέννηση και τα τριάντα χρόνια από την κοίμηση*, 61-66. Αθήνα: Αρμός.
- ΥΣΠΕΝΣΚΙ, Λ.** (1991). *Η εικόνα. Λίγα λόγια για τη δογματική έννοιά της*, (μετ. του Φ. Κόντογλου). Αθήνα: Αστήρ.
- (2013). *La teología del icono*. Madrid: Sígueme.

- VAKALÓ, E.** [ΒΑΚΑΛΟ, Ε.] (1983). *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα. Ο μύθος της ελληνικότητας*. Τομ. Γ'. Αθήνα: Κέδρος.
- VARELA, F. - E. THOMPSON Y E. ROSCH** (1997). *De cuerpo presente*. Barcelona: Gedisa.
- VASILAKI, M.** [ΒΑΣΙΛΑΚΗ, Μ.] (1995). *Από της εικονογραφικούς οδηγούς στα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων. Το τεχνολογικό υπόβαθρο της βυζαντινής εικονογραφίας*. Αθήνα: Ίδρυμα Γουλανδρή-Χόρν.
- VIVILAKIS, I.** [ΒΙΒΙΛΑΚΗΣ, Ι.] (επιμ.) (1995). *Φώτης Κόντογλου εν εικόνη διαπορευόμενος*. Ακρίτας, Αθήνα 1995.
- VLACHOS, M.** [ΒΛΑΧΟΣ, Μ.] (2003). *Η γένεση της νεώτερης ελληνικής ζωγραφικής, 1830-1930. Από τη Συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος*. Αθήνα: Τράπεζα της Ελλάδος.
- WEITZMANN, K.** [ET AL.] (1987). *The icon*. London: Studio.
- WILLIAMS, R. D.** (1972). «The theology of personhood. A study of the thought of Christos Yannaras». *Sobornost* 6: 415-430.
- XAMIST, F.** (2011). «Ritmo y espacio en la pintura bizantina». *Bizantion Nea Hellás* 30: 203-215.
- (2012). «Poética y crítica literaria. Reflexiones en torno al concepto de narratividad en Paul Ricoeur». *Ensayos de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27-39. Berlín: Ed. Académica Española.
- ΧΥΝΓΟΡΟΥΛΟΣ, Α.** [ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Α.] (1957). *Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*. Αθήνα: Αρχαιολογική Εταιρία Αθηνών.
- ΥÉBENES, Z.** (2009). «¿Salvar el nombre de Dios?: más allá del *corpus* teológico» *Tópicos del seminario* 22: 175-204.
- ZIAS, N.** [ΖΙΑΣ, Ν.] (1962). «Τα περιοδικά εικαστικών τεχνών. Δοκίμιο βιβλιογραφικής έρευνας: Αθηναϊκός Τύπος 1900-1962». *Νέα Εστία* 845: 1355-1362.
- (1975). «Ο Φώτης Κόντογλου και η Νεοελληνική Ζωγραφική». *Μνήμη Κόντογλου*, 135-142. Αθήνα: Αστήρ.
- (1986). *Η κοσμική ζωγραφική του Φώτη Κόντογλου*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος.
- (1987). «Η Νεοελληνική Εκκλησιαστική Ζωγραφική». *Σύναξη* 24: 45-52.
- (1991). *Φώτης Κόντογλου ζωγράφος*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος (traducción al inglés: *Photis Kontoglou: painter*. Athens: Commercial Bank of Greece, 1993).

- (1994¹). «Μικρόν εισοδικόν στις αναζητήσεις ελληνικής έκφρασης της γενιάς του '30». Σε *αναζήτηση της ελληνικότητας: η γενιά του '30*, 11-15. Αθήνα: Αενάον.
- (1994²). «Η ζωγραφική της γενιάς του '30». Σε *αναζήτηση της ελληνικότητας: η γενιά του '30*, 17-23. Αθήνα: Αενάον.
- (1995). «Γιώργος Κόρδης. Αναφορά στον Φώτη Κόντογλου». *Ενώπια παμφανωόντα. Ρόδα, πρόσωπα και μύθοι απ'την κιβωτό του Φ. Κόντογλου*, 7-11. Αθήνα: Αρμός.
- (1998). «Το ζωγραφικό έργο του Φ. Κόντογλου, τριάντα χρόνια μετά την κοίμησή του». *Φώτης Κόντογλου, σημείον αντιλεγόμενον. Για τα εκατό χρόνια από τη γέννηση και τα τριάντα χρόνια από την κοίμηση*, 49-53. Αθήνα: Αρμός.
- ZIOGAS, G.** [ΖΙΩΓΑΣ, Γ.] (2000). *Ο βυζαντινός Μάλεβιτς*. Αθήνα: Στάχυ.
- ZIZIOULAS, I.** [ΖΙΖΙΟΥΛΑΣ, Ι.] (1976). «Ελληνισμός και Χριστιανισμός: η συνάντηση των δύο κόσμων. Ο Ελληνισμός στις ιστορικές καταβολές του Χριστιανισμού». *Ιστορία του ελληνικού έθνους. Ελληνισμός και Ρώμη*, τόμος ΣΤ', 519-559. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- (1991). «Το είναι του Θεού και το είναι του ανθρώπου». *Σύναξη 37*: 11-36.
- (2003). *El Ser eclesial. Persona, comuni6n, iglesia*. Salamanca: Sígueme.
- ZOGRAPHIDIS, G.** [ΖΩΓΡΑΦΙΔΗΣ, Γ.] (1997). *Βυζαντινή φιλοσοφία της εικόνας*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- ZORA, P.** [ΖΩΡΑ, Π.] (1994). *Λαϊκή τέχνη*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- ZUÑIGA, J. F.** (1990). *El diálogo como juego. La hermenéutica filos6fica de Hans Georg Gadamer*. Granada: U. de Granada.

