

NOTAS SOBRE ARTE SAGRADO: LOS ICONOS Y LA TEOLOGÍA

Tenía toda la razón L. Bouyer, en su libro *La vérité des icônes*, publicado en 1984, al aplicar la palabra a la estatuaria románica, a la que corresponde tanto como a las pinturas bizantinas para las que se suele reservar. El concepto de *icono* es el de una imagen *sagrada*, que tiene que ver con el *arte sagrado*, que es algo completamente distinto del arte simplemente *religioso*. El arte sagrado es aquel que busca y consigue hacer sensible lo invisible detrás y a través de las formas de lo visible; es el arte que, por medio de una utilización de los medios ofrecidos al artista, nos hace presentes la grandeza y la trascendencia. Cuando la obra de arte está lograda, la figura celestial representada se nos impone con tal fuerza que trastorna completamente nuestro estado psíquico normal y, propiamente hablando, nos fascina, desencadenando en nosotros ese sentimiento tan particular, formado de temor reverencial y alegría sobrenatural, que los griegos llamaban el *thambos*. Todas las «Virgenes en Majestad» producen este efecto en el espectador; pero es cierto que ante las «Majestades» negras esa fascinación es el doble de fuerte. (*Jean Hani*)

Todo arte es «imaginación», es decir, una presentación en imágenes que corresponden a referencias originalmente en la mente del artista, y no (aun con las «mejores», o más bien «peores» intenciones) a un modelo «natural» (...) Una expresión simbólica es la que se tiene como la mejor fórmula posible por la que puede hacerse alusión a una «cosa» relativamente desconocida, referente que, no obstante, se reconoce o se postula como «existente». El uso de cualquier símbolo, tal como la figura del «*vajra*» o la palabra «Brahman», implica una convicción, y generalmente un acuerdo convencional que descansa sobre la autoridad, de que el referente, relativamente desconocido, o quizás incognoscible, no puede ser representado más claramente. Un signo, por otra parte, es una expresión análoga o abreviada para una cosa definitivamente conocida; todo hombre conoce o puede ser informado, por indicación de un objeto, en cuanto a lo que el signo «significa». Así las alas son símbolos cuando «significan» la independencia angélica del movimiento local, pero «signos» cuando designan a un aviador; la cruz es un símbolo cuando se usa (metafísicamente) para representar la estructura del Universo con respecto a la jerarquía y a la extensión, pero un signo cuando se usa (prácticamente) para advertir al automovilista de un cruce de carreteras próximo. El uso de las *palabras* alas o cruz para designar referentes relativamente desconocidos, «ocultos» o abstractos es simbólico, *paroksena*; su uso para designar referentes conocidos, visibles o potencialmente visibles y concretos es semiótico, *pratyaksena*.

O si usamos el pigmento azul para «representar» ojos azules o un cielo azul, es un signo; pero si hacemos azul el manto de la Virgen, entonces «azul» deviene el símbolo de una idea, y la referencia ya no es a la cosa «cielo» sino a ciertas cualidades abstractas tales como «infinitud», que hemos imputado a la «cosa» que vemos arriba. En este caso particular el signo y el símbolo son lo mismo, a saber, pigmento azul, y al igual que en el caso del signo o símbolo *puskara*, loto, el «significado» debe comprenderse en relación con el contexto. Una comprensión de este tipo es de suma importancia, pues si tomamos el signo por un símbolo, estaremos sentimentalizando nuestra noción de los ojos azules, y si tomamos el símbolo por un signo, estaremos reduciendo el «pensamiento» al «reconocimiento». En el último caso, nuestra suposición tácita puede ser sólo que la Virgen lleva el cielo de la misma manera que nosotros llevamos nuestros cuerpos, lo que equivale a hablar de la Virgen como una «personificación del cielo» y a una identificación de la mariolatría con el «culto a la Naturaleza» (*la «Naturaleza» aquí en el sentido popular de ens naturata, el entorno fenoménico. El «culto a la naturaleza» en este sentido implica un «panteísmo». No es preciso decir que la «Naturaleza», interpretada a un nivel de referencia más alto, a saber, como natura naturans (prakriti, mâyâ) y la «Naturaleza» como la «Madre del Hijo de Dios» tienen ambas la misma referencia: es por la de Ella como El toma la naturaleza humana. «Para encontrar a la naturaleza misma -en este sentido- han de romperse todas sus semejanzas» (Eckhart)). El lector puede suponer que una equivocación tan burda es imposible, como quizás lo sea para quien, como heredero de la tradición cristiana, tiene mayor conocimiento de esto.*

(...) Estamos ahora en condiciones de comprender cómo es que en ciertos casos las ideas, especialmente las ideas metafísicas o teológicas (quizás no hay otras, pues las ideas «científicas» son, estrictamente hablando, de tipo teológico) pueden comunicarse mejor con símbolos visuales que verbales (los símbolos visuales incluirán, por supuesto, los gestos o tonos empleados en el ritual) (...) La palabra *loto* es la misma de cualquier modo que se emplee, pero el loto de la iconografía difícilmente puede confundirse con el loto del botánico; un arte en que tal confusión deviene posible no es ya un arte, no es ya iconografía, sino semiótica. (...) Convenimos en que restaurando al *loto* todo, o todo lo que podemos, de aquellos accidentes que son propios del loto del botánico, producimos un objeto capaz de engañar a un animal; lo que hemos hecho así es dejar claro que nuestra referencia es, y solamente, a una especie natural y no a una idea; nuestra «obra de arte» ya no es creativa, «imitativa» de una forma ejemplar, sino sólo un sucedáneo, más o menos apto para encandilar a los sentidos. Si las abejas han sido engañadas con flores pintadas, ¿por qué no proporcionaron también miel? Cuanto más «fiel a la naturaleza» es una imagen, tanto más miente.(...) El retrato de la esposa del artista (*cuando no de la amante... n.d.r.*) posando como la Madre de Dios es falso en su implicación de semejanza (el ser de la Madre de Dios no es en el modo humano) y, por otra parte, el retrato de la esposa del artista como tal es falso con respecto a la capacidad humana de afecto, en

tanto que no puede tomar el lugar de la carne viva («el ojo en sí mismo es una cosa mejor que el ojo en tanto que pintado en la pared» Eckhart). (A. K. Coomaraswamy)

La mayor parte de los modernos que creen comprender al arte están convencidos de que el arte bizantino o románico no tiene ninguna superioridad sobre el arte moderno, y de que una Virgen bizantina o románica no se parece más a María que las imágenes naturalistas, sino al contrario; la respuesta es, sin embargo, fácil: la Virgen bizantina -que tradicionalmente se remonta a San Lucas o a los Angeles- está infinitamente más cerca de la realidad de María que la imagen naturalista, que es siempre forzosamente la de otra mujer, porque, una de dos: o bien se presenta una imagen de la Virgen absolutamente parecida desde el punto de vista físico, en cuyo caso sería necesario que el pintor hubiese visto a la Virgen, condición que, con toda evidencia, no podría ser cumplida -abstracción hecha de que la pintura naturalista es ilegítima-, o bien se presenta un símbolo perfectamente adecuado de la Virgen, en cuyo caso la cuestión del parecido físico, sin quedar absolutamente excluido, no se plantea ya de ningún modo. Ahora bien, es esta segunda solución -la única, por otra parte, que tiene un sentido- la que realizan los iconos: lo que ellos no expresan por la semejanza física, lo expresan mediante el lenguaje abstracto, pero inmediato, del simbolismo, lenguaje hecho de precisión y de imponderables a la vez; el icono transmite así, al mismo tiempo que una fuerza beatífica y que le es inherente en razón de su carácter sacramental, la santidad de la Virgen, es decir, su realidad interior y, a su través, la realidad universal de la que la propia Virgen es la expresión; el icono, al hacer asentir un estado contemplativo y una realidad metafísica, se convierte en un soporte de intelección, mientras que la imagen naturalista no transmite, aparte su mensaje evidente e inevitable, más que el hecho de que María era un mujer. Ciertamente que puede ocurrir que, sobre determinado icono, las proporciones y las formas del rostro sean verdaderamente las mismas que en la Virgen cuando vivía, pero tal parecido, si llegase a producirse realmente, sería independiente del simbolismo de la imagen y no podría ser más que consecuencia de una inspiración particular, sin duda ignorada por el propio artista; el arte naturalista podría por lo demás tener una cierta legitimidad si sirviese exclusivamente para retener los rasgos de los santos, porque la contemplación de los santos (el *darshan* de los hindúes) puede significar una ayuda preciosa en la vida espiritual, por el hecho de que la apariencia exterior de los santos es como el perfume de su espiritualidad; sin embargo, semejante papel, tan limitado, de un naturalismo por otra parte siempre parcial al tiempo que disciplinado, no corresponde más que a una posibilidad muy precaria. Pero volvamos sobre la cualidad simbólica y espiritual del icono: que se sea capaz de ver esta cualidad es una cuestión de inteligencia contemplativa, y también de «ciencia sagrada»; como quiera que sea, es ciertamente falso pretender, para legitimar el naturalismo, que el pueblo tiene necesidad de un arte accesible, es decir, chato, porque no es el «pueblo» el que ha hecho el Renacimiento y su arte, como tampoco todo el «gran arte» que de él se ha derivado, sino que, por el contrario, constituye un desafío a la piedad de la gente sencilla; el ideal artístico del Renacimiento y de todo el arte moderno está, pues, muy lejos de aquello de lo que el pueblo tiene necesidad; por lo demás, el hecho cierto es que casi todas las Vírgenes milagrosas a las que el pueblo acude son bizantinas o románicas; ¿y quien se atrevería a sostener que el color negro de algunas de ellas responde o que sea particularmente accesible a éste? Por otra parte, las Vírgenes hechas por la gente del pueblo, cuando esta gente no está maleada por la influencia del arte académico, son mucho más verdaderas que las de éste. (Frithjof Schuon)

Para comprender la historia del arte es indispensable poseer unos conocimientos adecuados de teología y cosmología, puesto que las figuras y estructuras concretas de las obras vienen determinadas por su contenido real. El arte cristiano, por ejemplo, comienza representando la deidad mediante símbolos abstractos, que pueden ser geométricos, vegetales o teriomórficos y que no apelan en absoluto al sentimiento. Viene a continuación un símbolo antropomórfico, pero éste es todavía una forma y no una figuración; no está hecho como para funcionar biológicamente o como para ilustrar un libro de texto de anatomía o de expresión dramática. Más tarde, la forma se sentimentaliza; los rasgos del crucificado se componen de manera que manifiesten el sufrimiento humano, el tipo se humaniza completamente, y donde empezamos con la figura de la humanidad como representación analógica de la idea de Dios, terminamos con el retrato de la amante del artista posando en el papel de Madona y con la representación de un niño demasiado humano; el Cristo ya no es el hombre-Dios, sino el tipo de hombre que podemos dar por bueno. ¡Con que extraordinaria presciencia Santo Tomás de Aquino recomienda emplear como símbolos divinos las formas inferiores de existencia en vez de las más nobles, «especialmente para aquellos que no pueden concebir nada más noble que los cuerpos!»

(...) La secularización del arte y la racionalización de la religión están inseparablemente unidas, por mucho que lo ignoremos. De ahí se sigue que, a cualquier hombre que todavía pueda creer en el nacimiento eterno de un avatar («Antes que Abraham naciese, Yo soy»), el contenido de las obras de arte no puede serle indiferente; la humanización artística del Hijo o de la Madre de Dios es una negación de la verdad cristiana tanto como cualquier forma de racionalismo verbal u otra actitud herética.(...) Al hablar de la decadencia del arte, lo que en realidad queremos hacer notar es la decadencia del hombre al pasar de unos intereses intelectuales a otros sentimentales.(...)

Desconocedores de la filosofía tradicional y sus fórmulas, a menudo pensamos en el artista como si diéramos por supuesto que trataba de hacer precisamente lo que quizá estuvo evitando conscientemente. Por ejemplo, si San Juan damasceno dice que Cristo poseyó desde el momento de su concepción un «alma racional e intelectual»; si, como dice Santo Tomás de Aquino, «su cuerpo estuvo perfectamente formado y asumido desde el primer instante»;

si se dice del Buddha que habló en el seno materno y que cuando nació dio siete pasos de un extremo al otro del universo, ¿acaso el artista podía tratar de representar a alguno de estos recién nacidos como un niño lloriqueante? Si nos inquieta lo que llamamos la «vacuidad» de la expresión de un Buddha, ¿no deberíamos tener presente que a él se le considera el Ojo del Mundo, el espectador impasible de las cosas tal como son realmente, y que hubiera sido impertinente haberle dado unos rasgos modelados por la curiosidad o la pasión humanas? (...)

Si sabemos por fuentes escritas autorizadas que el loto en el que el Buddha está sentado o en pie no es un espécimen botánico, sino el fundamento universal de la existencia que florece en las aguas de sus posibilidades indefinidas ¡que inapropiado sería representarle de carne y huesos en precario equilibrio sobre la superficie de una flor real y frágil!

(...) En la filosofía tradicional, como nunca repetiremos bastante, «el arte tiene que ver con la cognición» (...)

Emprender el estudio del arte cristiano o budista sin un conocimiento de las correspondientes filosofías sería lo mismo que intentar el de un papiro matemático sin un conocimiento de las matemáticas. (A. K. Coomaraswamy)

La belleza multiforme de un santuario es como la cristalización de un flujo espiritual, de una corriente de bendiciones: como si ese poder invisible y celeste hubiera descendido a la materia -que endurece, divide y dispersa- y la hubiera transformado en una lluvia de formas preciosas, en una suerte de sistema planetario de símbolos que nos rodea y penetra por todos lados. El choque, si puede decirse así, es análogo al de la bendición misma: es directo y existencial; va más allá del pensamiento y se apodera de nuestro ser en su propia substancia.

Hay bendiciones que son como la nieve, otras como el vino, todas pueden cristalizarse en el arte sagrado. Lo que se exterioriza en tal arte es, a un tiempo, la doctrina y la bendición, la geometría y la música del Cielo. (Frithjof Schuon)

Penetramos en la catedral. La sublimidad de las grandes líneas verticales actúa, directamente sobre el alma.

La Iglesia, por su sola belleza, actúa como un sacramento. Aquí, una vez más, encontramos una imagen del mundo. La catedral, como la llanura, como el bosque, tiene su atmósfera, su aroma, su luz, su penumbra, sus sombras. El rosetón detrás del cual se pone el sol, parece al atardecer, el propio sol que va a ocultarse tras el confín de un bosque maravilloso. Pero es este un mundo transfigurado y su luz es más radiante que la del mundo real, y sus sombras más misteriosas... La catedral fue para los hombres de la Edad Media la revelación total. Palabra, música, drama vivo de los misterios, drama inmóvil de las estatuas, todas las artes se combinan en ella. Era algo más que arte; era la luz pura. El hombre, recuperaba allí el sentimiento de unidad de su naturaleza. Allí volvía a encontrar equilibrio y armonía. (Emile Mâlle)

Una obra de Arte tiene necesariamente un «contenido inteligible» en el sentido platónico en el que el mundo sensible no es más que un símbolo del mundo inteligible; la obra de Arte sacro «reenvía» a su Prototipo celeste y sirve así de «soporte de meditación» o de contemplación; el sujeto humano que contempla la obra es puesto así en relación, gracias al «contenido inteligible» de esta, con el Prototipo celeste correspondiente (la Virgen, Cristo, en el caso de un Icono). Todo esto supone que la obra de Arte es objetivamente conforme a su Prototipo y que el alma del contemplativo está purificada por la ascesis e iluminada por el *don de la Inteligencia* que permite romper los límites del mental y escapar a la vez al racionalismo y al sentimentalismo. (Abbé Henri Stéphane)

El símbolo (como toda manifestación) revela la Idea (el arquetipo) al hacerla asequible a los sentidos a través del arte (el divino o el humano que lo imita); y al mismo tiempo la oculta, vela y disfraza al recubrirla de una forma, lo cual es inevitable para su expresión humana. Este doble aspecto de toda manifestación, implícito en el gesto demiúrgico (que da vida poniéndole un límite, que afirma negando o niega afirmando), define el carácter dual del mundo y la existencia, ya que, además, dichas formas cambian, se generan y disuelven alternativamente; la "forma" del ciclo vital también así lo exige. Forma y materia son, en su sentido aristotélico y en relación a los límites de la realidad individual, sus polos principales, entendido que la forma, como decía Aristóteles, es el "alma" del cuerpo, la parte inteligible y significativa del soporte material, que en todo ser siempre es un conglomerado mudable y caduco (hecho a partir de los cuatro elementos). En todo caso, si el símbolo polariza, es decir, refleja la realidad que simboliza para poder manifestarla, es porque toda manifestación es necesariamente la polarización de algo, el gesto visible y fugaz de algo no dual, fijo, permanente y unitario, es decir, Real. Es por ello que aun siendo una ilusión, una aparente limitación de lo infinito, el mundo es también una teofanía, un símbolo explícito de ese infinito, la suma de todas sus posibilidades manifestables; y, necesariamente, es por la comprensión del cosmos (y del microcosmos), del límite y las limitaciones (la Ley), que se puede conocer lo ilimitado, como la realidad informal a través de las formas sagradas. Fuera de su carácter simbólico, que siempre lo renueva y lo abre a lo infinito, el mundo se disuelve en la nada de su propia y caduca ilusión; no es entonces sino una suma de leyes y condicionamientos negativos, una fantasmagoría, una pura "vanidad de vanidades". (Manuel Plana)

Toda imagen, mental, natural o artificial (artística) es el símil de algo, el reflejo sensible de una realidad más verdadera, su modelo inteligible; por sí misma, separada de su fuente de luz es puro espejismo; no atribuimos realidad, es decir, ser, a lo insignificante, y si le damos algún grado, es precisamente para caracterizar su defecto de la misma. (Manuel Plana)

(...) Este aspecto de la embriaguez (el aspecto negativo o maléfico de la embriaguez psíquica; embriaguez natural e individual, no sobrenatural y liberadora) es el que interviene en un grado cualquiera en la música profana, o en la música asimilada de manera profana, la cual amplifica el ego en vez de superarlo. De ello resulta un narcisismo refractario a la disciplina espiritual, una adoración de sí que está en las antípodas de la extinción beatífica de la que el arte sagrado pretende dar un presentimiento; escuchando una bella música, el culpable se sentirá inocente. Pero el contemplativo, al contrario, escuchando la misma música se olvidará a sí mismo presintiendo las esencias; metafóricamente hablando, encontrará la vida perdiéndola, o la perderá encontrándola. Esto equivale a decir que para el contemplativo la música evoca todo el misterio del retorno de los accidentes a la Substancia. (*Frithjof Schuon*)

La visión de la belleza es espontánea, exactamente en el mismo sentido que la luz interior del amante. Es un estado de gracia que no puede obtenerse mediante un esfuerzo deliberado, aunque quizá podemos apartar obstáculos a su manifestación, pues existen muchos testimonios de que el secreto de todo arte ha de encontrarse en el olvido de sí mismo. Y sabemos que este estado de gracia no se consigue en la búsqueda del placer; los hedonistas tienen su recompensa, pero son esclavos de lo hermoso, mientras que el artista es libre en la belleza. (...) los signos externos - poemas, imágenes, danzas, etcétera- son recordatorios eficaces. Podemos decir que poseen una forma significativa, pero esto sólo puede querer decir que poseen la clase de forma que nos hace recordar la belleza y despierta en nosotros la emoción estética. (*A. K. Coomaraswamy*)

El dilema de los moralistas encerrados en la alternativa del «blanco o negro» se resuelve metafísicamente por la complementariedad entre la trascendencia y la inmanencia: según la primera, nada es realmente bello porque sólo Dios es la Belleza; según la segunda, toda belleza es realmente bella porque es la Belleza de Dios. De ello resulta que toda belleza es a la vez una puerta cerrada y una puerta abierta o, dicho de otro modo, un obstáculo y un vehículo. O bien la belleza nos aleja de Dios porque se identifica enteramente en nuestro espíritu con su soporte terreno, que en tal caso ejerce la función de ídolo, o bien nos aproxima a Dios porque percibimos en ella las vibraciones de Beatitud y de Infinitud que emanan de la Belleza divina. (*Frithjof Schuon*)

Desde todos los puntos de vista, el artista tradicional se consagra al bien de la obra que hay que hacer. La operación es un rito, el celebrante ni intencional ni siquiera conscientemente se expresa a sí mismo. El hecho de que las obras de arte tradicional, ya sean cristianas, orientales o populares, casi nunca están firmadas, no es atribuible a un accidente debido al tiempo, sino que es así en conformidad con un concepto rector del sentido de la vida, cuyo objetivo está contenido en el *Vivo autem jam non ego* de San Pablo: el artista es anónimo o, si un nombre ha sobrevivido, poco o nada sabemos sobre ese hombre. Esto es cierto tanto para los artefactos literarios como para los plásticos. En las artes tradicionales lo que nos interesa no es nunca Quién lo dijo, sino sólo Qué se dijo: porque «todo lo que es verdadero, quienquiera que lo haya dicho, tiene su origen en el Espíritu». (*Frithjof Schuon*)

Los Padres del siglo VIII, muy diferentes en esto a las autoridades religiosas del XV, y el XVI que traicionaron el arte cristiano abandonándolo a la impura pasión de los mundanos y a la imaginación ignorante de los profanos, tenían conciencia plena de la santidad de todos los medios de expresión de la tradición; en el segundo concilio de Nicea, estipularon también que «*el arte (la perfección integral del trabajo) pertenece sólo al pintor, mientras que la ordenación (es decir, la elección del tema) y la disposición (a saber, el tratamiento del tema desde el punto de vista simbólico tanto como técnico o material) pertenece a los Padres*», lo que equivale a situar toda iniciativa artística bajo la autoridad directa y activa de los jefes espirituales de la Cristiandad. Siendo así, ¿cómo se debe explicar que la mayor parte de los medios religiosos testimonien, desde hace algunos siglos, una lamentable incompreensión por todo lo que, siendo de orden artístico, no es en su opinión más que una cosa «exterior»? (...) nada podría influenciar mejor las disposiciones profundas del alma que un arte sagrado; el arte profano, por el contrario, inclusive si tiene alguna eficacia psicológica en las almas poco inteligentes, agota sus medios en razón misma de su superficialidad y su grosería, y acaba por provocar las consabidas reacciones de menosprecio, que son como la reacción provocada por el desprecio que ha manifestado el arte profano, sobre todo en sus comienzos, por el arte sagrado. Es bien sabido que nada podría suministrar un alimento más inmediatamente tangible a la irreligión que la insípida hipocresía de la imagería religiosa; algo que estaba destinado a estimular la piedad en los creyentes no hace sino conformar a los incrédulos en su impiedad; ahora bien, es preciso reconocer que el arte sagrado no tiene en absoluto este carácter de espada de doble filo, porque, siendo más abstracto, da menos pábulo a las reacciones síquicas hostiles. Ahora, cualesquiera que sean las especulaciones que atribuyen a las masas la necesidad de una imagería ininteligible y radicalmente falseada, el caso es que las elites existen y tiene ciertamente necesidad de otra cosa; el lenguaje que les conviene es no el que evoca las sandeces humanas, sino las profundidades divinas, y un lenguaje tal no podría emanar del simple gusto profano, ni siquiera del genio, sino que debe proceder esencialmente de la tradición, lo que implica que la obra de arte sea ejecutada por un artista santificado o «en estado de gracia». (*Frithjof Schuon*)