

El ícono: un puente entre teología y estética

Federico José Xamist

UNIVERSIDAD DE BARCELONA
mail@xamist.com

Resumen: La relevancia y el alcance del redescubrimiento de la tradición pictórica del ícono están aún por descubrir. Hoy se pintan íconos en todo el mundo, se realizan talleres y seminarios universitarios sobre su sentido teológico. Sin embargo, la investigación actual carece de un marco metodológico adecuado para articular las dos dimensiones de este fenómeno: la dimensión estética y la dimensión teológica. En el presente artículo, pues, nos proponemos contribuir a la conformación de este marco metodológico, definiendo y estableciendo una relación entre la dimensión estética y la dimensión teológica del ícono.

Palabras clave: Ícono, teología, estética, obra de arte, tradición.

Abstract: The importance and range of rediscovering the pictorial art of icon painting are yet to be discovered. Nowadays icons are painted all over the world, workshops and university courses on their theological meaning are organised. However, modern research lacks an appropriate methodological framework that can articulate the two dimensions of this phenomenon: the aesthetic dimension and the theological one. This article aims at contributing to the formulation of this methodological framework by defining and establishing a relation between aesthetic and theological dimension of icons.

Keywords: Icon, theology, aesthetics, work of art, tradition.

I. A MODO DE INTRODUCCIÓN

El reconocimiento y la delimitación de la cuestión estética y la cuestión teológica que entraña a la tradición pictórica del ícono constituyen tareas fundamentales para la comprensión de dicha tradición en nuestros días, tradición que ha superado todo límite confesional y territorial para convertirse en un auténtico lugar ecuménico de la experiencia cristiana.

Los íconos, así, se hacen cada vez más presentes en los templos de Occidente y multitud de personas en todo el mundo se entregan al aprendizaje de este arte milenario. Podríamos aventurar que esta fiebre del ícono responde a una necesidad imperiosa de nuestro tiempo, la necesidad de retrotraer la fe desde un ámbito de convicciones intelectuales o éticas al ámbito de la experiencia sensible. En cualquier caso, para llegar a responder a esta cuestión, se hace indispensable establecer en primer lugar cómo se vincula el ícono —y si en verdad se vincula— a la teología y la estética.

Ni en el ámbito de la historia del arte ni en el ámbito de la teología este vínculo ha sido abordado de manera satisfactoria, a causa de la ausencia de un marco metodológico adecuado¹. Por una parte, la denominada *teología del ícono* establece un abismo infranqueable entre las búsquedas del arte moderno y el arte sagrado de los íconos, y, por otra, para la historia del arte pintar y venerar íconos en nuestros días constituye una suerte de primitivismo, de nostalgia irracional por un mundo inexorablemente pasado². Si bien por razones diferentes, ambas disciplinas coinciden en el hecho de que la tradición pictórica del ícono no puede participar de las búsquedas artísticas contemporáneas.

Ahora bien, tampoco se trata sencillamente de obviar las diferencias. La gran línea divisoria entre el mundo que vio nacer la tradición del ícono y el mundo actual es la aparición de la *conciencia moderna*. En este sentido, la diferencia fundamental entre el ícono de la tradición eclesial y la obra de arte moderna se cifra en la aparición, en el caso de la obra de arte moderna, de una *conciencia estética* que media entre la imagen y aquello que representa, mientras que, en el caso del ícono, dicha mediación no existe, la imagen cultural *es* aquello que representa. 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 reducir a una metáfora, sino que perseguía la evidencia inmediata de la apariencia y el sentido”³.

¹ Vid. F. J. XAMIST, “La pregunta hermenéutica por el ícono”, *Comprender: Revista Catalana de Filosofia* 15/2 (2013) 35-50.

² Vid. L. USPENSKY, *La teología del ícono* (Sígueme, Madrid, 2013) 173 y H. BELTING, *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte* (Akal, Madrid, 2009) 33.

³ H. BELTING, *Imagen y culto...*, 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 entre sujeto y objeto, será sustituida por una ilusión del mundo natural construida según las leyes científicas de la perspectiva. En este nuevo contexto, la imagen pronto se convertirá en un sustituto engañoso de la realidad –se convertirá solo en *obra* perdiendo el carácter transitivo de la imagen–, y en su condición de sustituto se enfrentará al *verdadero* conocimiento de lo real, adjudicado exclusivamente a los diferentes ámbitos de las ciencias naturales. Como señala Belting, esta nueva doctrina de la imagen se comenzará a gestar en la Europa occidental a partir del siglo VIII, en contraposición a la concepción bizantina de la imagen⁴ 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 estética⁵.

El redescubrimiento de la tradición del ícono a principios del siglo XX, sin lugar a dudas, está relacionado con la crisis de este paradigma, crisis que en el ámbito de la cultura occidental se manifiesta primero con la aparición del Romanticismo y luego con el nacimiento de las Vanguardias históricas⁶. En el contexto de las transformaciones socio-culturales de países como Grecia y Rusia, el rescate de dicha tradición que pervivía en el arte popular se convertirá, paradójicamente, en un

⁴ H. BELTING, *Imagen y culto...*, 40.

⁵ El primer testimonio escrito de esta nueva *doctrina de la imagen* se compendia en los denominados *Libros Carolíngeos*, donde, en el contexto de la querella iconoclasta, se defiende un empleo meramente decorativo de las imágenes (vid. S. JANERAS, “Introducción a la teología ortodoxa”, en *Las Iglesias Orientales* [BAC, Madrid, 2000] 136-7). Pero será durante el Renacimiento cuando se estatuya definitivamente la diferencia entre imagen cultual y obra de arte a través de la institución de la perspectiva como único medio válido de representación: “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” (E. PANOFKY, *La perspectiva como forma simbólica* [Tusquets, Barcelona, 2010] 53-54). Por su parte, como subraya H. Belting, también la Reforma protestante del siglo XVI jugará un rol determinante en este cambio de paradigma respecto a la imagen (H. BELTING, *Imagen y culto...*, 608).

⁶ Sobre la historia del descubrimiento del ícono y su relación con el Romanticismo vid. H. BELTING, *Imagen y culto...*, 27-38.

correlato objetivo de este nuevo arte moderno, influenciando la producción de artistas como Kandinski o Malevic y fomentando un auténtico renacimiento de la teología y la mística del oriente cristiano⁷. En Grecia en particular, libre del yugo soviético, durante la primera mitad del siglo XX la tradición del ícono no se limitará a ser solo una influencia sino que será restituida en cuanto tal, como práctica, en el contexto de la búsqueda de una modernidad propiamente griega, llegando a convertirse en nuestros días en profesión colegiada y aspirando a situarse en el acontecer artístico contemporáneo⁸. Uno de sus más destacados representantes en nuestros días, Giorgos Kordis (1956-), pone de relieve la importancia de la tradición del ícono para nuestra época en los siguientes términos:

“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*: la *virtualidad real* (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 mejor y onírica, sino que permanece aquí y es consolado, disfruta del

⁷ En este contexto se fundarán los Institutos Teológicos San Sergio (1925) y San Dionisio (1945) en París, y el seminario de San Vladimir en Nueva York (fundado en 1905). Figuras centrales de este renacimiento serán diversos intelectuales rusos de la diáspora como S. Bulgakov (1871-1944), V. Lossky (1903-1958), G. Florovsky (1893-1979), P. Evdokimov (1901-1970) y N. Berdiayev (1874-1948).

⁸ Principal gestor de este rescate será el escritor y pintor griego Photis Kóntoglou (1895-1965), para quien la tradición del ícono constituirá, al mismo tiempo, una expresión de modernidad y de helenismo.

mundo mítico de las imágenes, que trae hasta él la verdad y el modo de vida de la Iglesia”⁹.

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. 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 la interpretación contemporánea del ícono, a saber, su consideración 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.

Este *giro hermenéutico* en la interpretación del ícono, no obstante y como hemos destacado, exige la configuración de un marco metodológico adecuado para abordar, por una parte, el sentido histórico de la tradición del ícono y, por otra, para establecer las condiciones de posibilidad del diálogo de dicha tradición con la realidad artística contemporánea. En lo que sigue, pues, intentaremos plantear de manera metodológica la cuestión teológica y la cuestión estética que inevitablemente pone en juego la tradición del ícono en nuestros días, sobre todo a la hora de comprender dicha tradición como una tradición viva.

II. EL CONCEPTO DE *IMAGEN* 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

⁹ G. KORDIS, *Πρόοδος και Παράδοση στην Ορθόδοξη Εικονογραφική τέχνη: η θεολογία του ρυθμού οδηγός στο πέλαγος της εικαστικής δημιουργίας*, (Πορθμός, Αθήνα, 2003) 29-30, la traducción es nuestra. Kordis ha desarrollado una importante labor tanto en el plano artístico como académico; entre sus publicaciones destacan: *En ritmo: el carácter de la línea en la pintura bizantina* (Armós, Atenas, 2000) y *Icon as Communion: The Ideals and Compositional Principles of Icon Painting* (Holy Cross Orthodox Press, Brookline, 2011).

cuales tienen lugar entre los siglos IV y VIII d.C. El último de estos concilios (II Concilio de Nicea, 787) girará en torno a la denominada querella de las imágenes y la posición expresada en él es considerada por la investigación actual como una recapitulación de la doctrina ortodoxa¹⁰. También es ampliamente reconocido que la discusión en cuestión no se trata de una discusión *estética* en el sentido moderno de la palabra –es decir, una discusión donde se pretenda deliberar el significado del arte en cuanto tal–, sino que constituye sobre todo una discusión teológica donde se pone en juego la realidad o virtualidad de la encarnación de Dios¹¹. En este sentido, los aspectos propiamente pictóricos del ícono –el estilo– no son objeto de definición dogmática, como sostienen algunos autores al plantear un *canon iconográfico*¹². Por otro lado, durante la querella 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 santos¹³.

Ahora bien, esto no significa que la querella 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*,

¹⁰ “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 pleonismo (por supuesto, siempre y cuando la teología sea considerada conocimiento de Dios en su Logos, imagen consustancial del Padre)”. L. USPENSKY, *La teología...*, 496-7. Vid. tb. CH. SCHÖNBORN, *El ícono de Cristo. Una introducción teológica* (Encuentro, Madrid, 1999) y S. JANERAS, “Introducción...”, donde se expresa la misma opinión. Para una presentación sinóptica pero acuradísima de los fundamentos teológicos del ícono vid. CH. SCHÖNBORN, *El ícono...*, donde se puede encontrar bibliografía detallada de cada periodo y tema en particular; para una introducción a la teología ortodoxa en general vid. V. LOSSKY, *La teología mística de la Iglesia de Oriente* (Herder, Barcelona, 2009).

¹¹ Vid. K. GEORGIADIS, Πηγές καὶ Θεολογία της Ζ' Οικουμενικής Συνόδου. (Θεσσαλονίκη, ΑΠΘ, 2011) 74-105.

¹² Así L. USPENSKY en *La teología...*, 105. Para una crítica del asunto en cuestión vid. G. KORDIS, Αυγοτέμπερα με υποζωγράφιση (Αρμός, Αθήνα, 2009) 98-119.

¹³ Respecto a las fuentes patrísticas de la querella iconoclasta vid. K. GEORGIADIS, Πηγές..., 83-4.

las implicancias estéticas de la posición que define la iconofilia y los presupuestos filosóficos que subyacen a la misma se manifiestan en una determinada *lengua plástica* con características diacrónicas¹⁴; esta *lengua*, pues, constituye la expresión de una auténtica 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* y depositario del dominio sobre la tierra (Gen 1, 26). No obstante, mientras que el hombre es imagen *imperfecta* de Dios –imperfección ontológica que no ética–, 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 eterna¹⁵. De este modo, en el Antiguo Testamento se prefigura el doble rol 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 diferencia ontológica entre lo divino –lo *increado*– y lo humano –lo *creado*–, y, por otro, 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)¹⁶. 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

¹⁴ Cabe insistir en que las operaciones plásticas que se observan en el ícono no se limitan a un mero *estilo* que se debe imitar, sino que constituyen una *lengua*, con características muy concretas –un vocabulario, una gramática y una sintaxis– pero con infinitas posibilidades de realización (ésta es la tesis de Giorgos Kordis).

¹⁵ Vid. X. LÉON-DUFOUR, “Image”, en *Vocabulaire de théologie biblique* (Ed. Du Cerf, París, 1962).

¹⁶ La doctrina ortodoxa de la imagen encontrará sus fuentes evangélicas principalmente en estos tres textos del Nuevo Testamento.

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, solo a partir de este nuevo comportamiento respecto a Dios aquello que parecía una secta judía comenzará a tomar la forma de lo que más tarde se llamará *Iglesia*¹⁷.

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 otros¹⁸; de aquí, pues, y en consideración de la pretensión histórica que caracteriza la predicación cristiana, surgirá la necesidad de elaborar un aparato crítico para dar razón de esta nueva fe¹⁹. 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 cristiano²⁰. Para la *ortodoxia*, el desarrollo del dogma cris-

¹⁷ Como es sabido, la Iglesia tardará alrededor de un siglo en adquirir su –siempre relativa– autonomía respecto al judaísmo, proceso que se extiende desde Pentecostés, pasando por el martirio de Esteban, 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. D. MÓSCHOS, Συνοπτική ιστορία της Χριστιανικής Εκκλησίας. Τόμος Α' [Ακρίτας, Αθήνα, 2008] 37-44).

¹⁸ Cf. I Cor, 1, 23.

¹⁹ Para un detallado análisis de la conformación del vocabulario filosófico del cristianismo y la relación entre judaísmo y helenismo vid. I. ZIZIOULAS, «Ελληνισμός και Χριστιανισμός: η συνάντηση των δύο κόσμων. Ο Ελληνισμός στις ιστορικές καταβολές του Χριστιανισμού». Ιστορία του ελληνικού έθνους, τόμος ΣΤ'. (Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1976) 519-59.

²⁰ 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 (vid. I. ZIZIOULAS, «Ελληνισμός...», 546-8); en

tiano comienza con el reconocimiento de Cristo como *imagen* de Dios y termina en una *iconología*, 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*.

1. La querella trinitaria

La primera gran controversia del cristianismo, que se desarrolla entre los siglos III y IV d.C., surgirá de los postulados del Arrianismo, doctrina 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 Nazaret²¹. La cuestión planteada por el arrianismo no es para nada descabellada, y, en efecto, se fundamenta en la comprensión filosófica del término *imagen* que prevalecía en aquella época: la imagen como copia o sucedáneo del prototipo²². 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 radical²³. Para la Ortodoxia, por su parte, el problema fundamental que presenta esta interpretación es el carácter puramente *simbólico* que adquiere la encarnación y la consecuente 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*

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. I. ZIZIOULAS, «Ελληνισμός...», 556-8).

²¹ Sobre la disputa entre ortodoxia y arrianismo vid. S. JANERAS, “Introducción...”, 204-8 y CH. SCHÖNBORN, *El ícono...*, 17-48.

²² Vid. A. GRABAR, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Vol. I (Collège de France, Paris, 1968) 15-29.

²³ CH. SCHÖNBORN, *El ícono...*, 19.

santo no son simplemente atributos que predicen 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 y amorosa de donarse al Hijo y al Espíritu Santo, sin perjuicio de su soberanía absoluta²⁴.

En este contexto, pues, 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 manifiesta²⁵. De este modo, 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 *metafísica*, sino que se muestra como una realidad dinámica que se entrega y se involucra en la historia del hombre, y, por otra, que el Hijo, la Palabra encarnada, es el modo privilegiado de conocerlo²⁶. Para fundamentar esta inédita concepción ontológica se llevará a cabo la distinción entre la esencia (οὐσία) y el modo de ser de la esencia (ὕποστασις), el modo en que esta esencia se realiza a través de una existencia concreta²⁷. Así pues, en la perspectiva ontológica de esta distinción, la esencia

²⁴ CH. SCHÖNBORN, *El ícono...*, 22 y S. JANERAS, “Introducción...”, 206-207.

²⁵ 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 rey: “el que mira la imagen del Rey ve en ella al Rey, 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» *Apología contra Arianos*, PG 26, 332 AB). 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 εἰκόνης τιμὴ ἐπὶ τὸ πρωτότυπον διαβαίνει» *De spiritu sancto*, PG 32, 149 C). Ambas sentencias constituirán más tarde los dos principales tópicos del VII Concilio Ecuménico en el contexto de la querella de las imágenes, aplicadas, no obstante, a la relación entre la imagen artificial (el ícono) y su prototipo natural. Volveremos sobre esto más adelante.

²⁶ 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?»”.

²⁷ Vid. V. LOSSKY, *La teología...*, 34-50. Mientras la esencia hace referencia a lo general y común a muchas existencias, la hipóstasis hace referencia a lo particular, único e irrepetible de cada existencia concreta. Es importante poner de relieve que en el contexto del pensamiento cristiano oriental se da, como en el existencialismo, una

de Dios —esencia *supraesencial* ο 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 convencionalmente con las palabras *Padre, Hijo y Espíritu Santo*²⁸.

Los principales artífices de esta *triadología* serán los denominados padres capadocios del siglo IV (Basilio de Capadocia [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 estatuirá el primer credo o *símbolo* de la fe cristiana, donde se afirma el carácter trinitario (τρισυπόστατος) y consubstancial (ὁμοούσιος) de Dios²⁹. Inmediatamente después de dicho Concilio surgirán las primeras grandes representaciones del Pantocrátor, tema iconográfico que representa a Cristo entronizado, cocreador y salvador del mundo³⁰.

2. La querella 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 entre paréntesis, al igual que el arrianismo, el rol soteriológico de la encarnación. Esta extrapolación se expresará de dos maneras: o bien

prioridad de la existencia respecto a la esencia, es decir, el conocimiento del ser tiene lugar partir de la existencia concreta.

²⁸ Es decir, modo de ser como *relación*.

²⁹ Vid. S. JANERAS, “Introducción...”, 205. La distinción entre *esencia* e *hipóstasis* es de dominio común en la época de la discusión trinitaria a partir del neoplatonismo (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, aun cuando difiera hipostáticamente, la imagen no es ontológicamente inferior respecto al prototipo.

³⁰ CH. SCHÖNBORN, *El ícono...*, 26.

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)³¹. Ahora bien, en ambos casos se comprende la encarnación –la dimensión orgánica que adopta Dios a través del cuerpo– como algo aparente y, aun 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 creado y lo increado. Con la querella cristológica, pues, se vuelve a cuestionar el significado ontológico 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”³².

Para salvaguardar esta *identidad* entre lo divino y lo humano en la persona –imagen– del Hijo, el IV Concilio Ecuménico (Calcedonia 451) definirá que Cristo posee dos naturalezas pero *en* una sola persona –dos naturalezas ἐνπρόστατες–, persona en la cual ambas naturalezas coexisten *sin separación* (ἀχώριστες) y *sin confusión* (ἀσύγχυτες)³³. En este sentido, después del IV Concilio Ecuménico, se confesará que en la existencia corporal de la persona histórica, única e irrepetible de Jesús de Nazaret

³¹ Vid. CH. SCHÖNBORN, *El ícono...*, 49-76 y S. JANERAS, “Introducción...”, 209-13. 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. S. JANERAS, *Les Esglésies Orientals. Història, tradició i visió ecuménica*, [Pagès, Lleida, 2011] 20-22).

³² CH. SCHÖNBORN, *El ícono...*, 77.

³³ Ambas naturalezas se unen al nivel de la hipóstasis, unión donde se *comprenden* mutuamente (περιχωροῦσιν εἰς ἀλλήλας) sin llegar a confundirse (G. W. H. LAMPE, «Περιχώρησις», en *A patristic greek lexicon*, [Clarendon Press, Oxford, 1961]). 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. CH. SCHÖNBORN, *El ícono...*, 76-92) y Máximo Confesor (580-662), durante la segunda etapa que concluye con el VI Concilio Ecuménico en 680-1 (vid. CH. SCHÖNBORN, *El ícono...*, 92-120 y S. JANERAS, “Introducción...”, 151-3).

se manifiesta de manera 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 divina³⁴. 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.

3. 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 (Hieria, 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 solo su naturaleza humana –y ni siquiera completa, dado que se omite la realidad psíquica³⁵–. 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 caso plantea la supresión de toda imagen sino la imposibilidad de que ésta se constituya en *lugar* de revelación³⁶.

³⁴ En este punto se puede observar cómo de la cristología se deriva una antropología, basada en la *divinización* (θέωσις) o unión del hombre con Dios a través de la gracia: Cristo se hace hombre para que el hombre se haga Dios (vid. CH. SCHÖNBORN, *El ícono...*, 90-2).

³⁵ Para una detallada exposición de los argumentos teológicos iconoclastas vid. CH. SCHÖNBORN, *El ícono...*, 142-61; para una reseña histórica vid. A. GRABAR, *La iconoclastia bizantina* (Akal, Madrid, 1998).

³⁶ De este modo, el arte iconoclasta asignará a la imagen una función profana-decorativa (CH. SCHÖNBORN, *El ícono...*, 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

Durante el primer periodo de la querella (726-787) será zanjada por la ortodoxia solo una de las objeciones planteadas por los iconoclastas: la prohibición veterotestamentaria de elaborar imágenes de Dios³⁷. 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 Rey ve en ella al Rey, pues su forma está en la imagen*; de acuerdo a esto, pues, al despreciar la imagen también se desprecia al prototipo”³⁸.

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 solo 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 del término cristiano de imagen que se desprende de la expresión *el Hijo es imagen del Padre*, esto es, la imagen como *el modo*

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”. (CH. SCHÖNBORN, *El ícono...*, 169).

³⁷ Según Schönborn, no se abordará la cuestión propiamente cristológica del debate (CH. SCHÖNBORN, *El ícono...*, 176-82). 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), el Monje Jorge de Chipre y Juan Damasceno (675-749) (vid. CH. SCHÖNBORN, *El ícono...*, 163-176).

³⁸ «εἵπομεν ἐκ τῶν ἁγίων πατέρων ἀρυσάμενοι, ὅτι, ἡ τῆς εἰκόνος τιμὴ ἐπὶ τὸ πρωτότυπον διαβαίνει καὶ ὅτι ὁ ἐνορῶν εἰκόνα τοῦ βασιλέως ὁρά ἐν αὐτῇ τὸν βασιλέα, ἡ γὰρ ἐκείνου μορφή 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, 273 AB, el subrayado es nuestro). Como hemos visto, las dos formulaciones que destacamos en cursiva fueron acuñadas durante la querella trinitaria (vid. nota 25).

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-creada³⁹.

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 consecuente reivindicación del rol soteriológico de la materia: la imagen no *ilustra* meramente sino que *realiza*⁴⁰. Ambos aspectos, el estatuto ontológico de la imagen y la perspectiva soteriológica de la materia, 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”⁴¹.

³⁹ “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”. (K. GEORGIADIS, Πηγές..., 92-3 [la traducción es nuestra]).

⁴⁰ Esta apología de la materia se encuentra en la base de la ontología cristiana 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. I. ZIZIOULAS, «Ελληνισμός...», 567-8). Durante la querella de las imágenes, capital resulta la contribución 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”. (CH. SCHÖNBORN, *El ícono...*, 174).

⁴¹ K. GEORGIADIS, Πηγές..., 105 (la traducción es nuestra). En palabras de Schönborn, “La encarnación fundamenta el icono, y el icono muestra la encarnación”. (CH. SCHÖNBORN, *El ícono...*, 250).

En el segundo periodo de la querella 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). Como destacamos más arriba, desde la perspectiva ortodoxa la imagen denota al mismo tiempo identidad y diferencia: siempre es imagen *de* algo –cuando carece de esta *relatividad* deja de ser imagen y se convierte en ídolo. En este sentido, como subrayará insistentemente Teodoro Estudita, es tan absurdo sostener que imagen y prototipo sean solo lo mismo como afirmar que sean *solo* algo distinto: aquello que define a la imagen, pues, es su carácter *relacional*⁴².

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*. 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 manifestado 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 [...]”⁴³.

III. LA OBRA DE ARTE Y EL ÍCONO: UNA APROXIMACIÓN HERMENÉUTICA

Ahora bien, ¿en qué medida esta comprensión *relacional* de la imagen se vincula con nuestra experiencia actual de la obra de arte? ¿Se trata de un

⁴² Vid. *Antirrhetici II* (PG 99, 420 D, 504 D y 505 A). Vid. tb. Patriarca Nicéforo: aun cuando imagen y prototipo no sean consubstanciales, esto no significa que *sean* algo distinto (*Apologeticus*, PG 100, 280 A).

⁴³ K. GEORGIADIS, Πηγές..., 105 (la traducción es nuestra).

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, 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 occidental⁴⁴. 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 es una de las principales tareas desarrolladas por la filosofía hermenéutica, y en particular por H. G. Gadamer. De este modo, en primer lugar, para recuperar el horizonte histórico de esta pregunta, Gadamer intentará restablecer el concepto de tradición como *lugar histórico* de la experiencia del arte, donde lo antiguo y lo nuevo constituyen la expresión de una misma *actividad del espíritu*⁴⁵. En un

⁴⁴ H. G. GADAMER, *La actualidad de lo bello* (Paidós, Barcelona, 1991), 37. 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 la literatura) se encuentran glosados en castellano en los tomos *Verdad y Método* (1960) y *La actualidad de lo bello* (1977).

⁴⁵ H. G. GADAMER, *La actualidad...*, 42. Para Gadamer la tradición no es un conjunto de monumentos y prescripciones sino, en primer lugar, una experiencia propiamente *histórica*—aconteciente— del tiempo.

segundo estadio de su reflexión, pues, 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 solo 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 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”⁴⁶.

Gadamer, al igual que Belting, tiene plena conciencia de la fractura que se genera a partir de la Época Moderna entre la *imagen cultural* y el *cuadro renacentista*, fenómeno que se manifestará a través de la institución de la perspectiva matemática como medio canónico de representación. Así pues, tanto Gadamer como Belting coinciden en el reconocimiento del carácter *objetivante* del cuadro y la consecuente aparición de una *conciencia estética* que media y se distancia críticamente de la antigua imagen⁴⁷. Si bien a partir de finales del siglo XIX la pintura occidental dará la espalda al imperativo de la perspectiva y el naturalismo, la objetividad de la imagen y su consecuente 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 indiferencia. En este sentido, la reflexión

⁴⁶ H. G. GADAMER, *La actualidad...*, 112. “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 H. G. GADAMER, *La actualidad...*, 10-11).

⁴⁷ H. BELTING, *Imagen y culto...*, 25 y H. G. GADAMER, *Verdad y método I* (Sígueme, Salamanca, 1991) 184.

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* científica⁴⁸; a partir de aquí y en su constante medición con el saber científico, el arte será confinado los ámbitos de la perversión o el 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:

“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 solo 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 solo para el arte, sino también para las ciencias humanas”⁴⁹.

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, pues, para Gadamer la condición de *cuadro* de la obra de arte moderna no define el ser de la obra de arte sino que solo constituye una manifestación histórica de la misma⁵⁰. 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 nosotros. Ahora bien, Gadamer no desconoce el problema filosófico que plantea la aparición de la conciencia moderna, es decir, el

⁴⁸ Para la crítica de Gadamer a la abstracción de la *conciencia estética* vid. H. G. GADAMER, *Verdad...*, 129-142.

⁴⁹ J. GRONDIN, *Introducción a Gadamer*. (Herder, Barcelona, 2003) 91.

⁵⁰ Perspectiva que ya plantea Panofsky en 1927 en su conocido estudio (vid. E. PANOFSKY, *La perspectiva...*).

problema de la *representación*; antes bien, para Gadamer la *representación* constituye el modo de ser de la obra de arte⁵¹. 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”⁵².

Para Gadamer, pues, la *representación* de la obra de arte (*Darstellung*) se diferencia sustancialmente de la *representación* que tiene lugar en el contexto de la 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 normas⁵³. 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 experiencia⁵⁴. Así, aun cuando el punto de partida y el punto de llegada sea el mismo –la experiencia o *epistêmê* y el conocimiento, 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 solo en la medida en que se confirma; en este sentido su dignidad reposa por principio en su reproductibilidad”⁵⁵.

De este modo, Gadamer no elude el problema planteado por la filosofía moderna, es decir, la relación entre *sujeto cognoscente* y *objeto*

⁵¹ H. G. GADAMER, *Verdad ...*, 202.

⁵² H. G. GADAMER, *Verdad ...*, 145. Esta *modificación* de aquel que experimenta, en efecto, es un hecho de la percepción como se ha descubierto recientemente en el ámbito de la neurobiología (vid. F. VARELA y otros, *De cuerpo presente*. [Gedisa, Barcelona, 1997]).

⁵³ J. GARCÍA-LEAL, “Problemas de la representación: Gadamer y el arte”, *El legado de Gadamer* (Universidad de Granada, Granada, 2004) 104. Sobre la representación como *Darstellung* vid. H. G. GADAMER, *Verdad ...*, 143-222.

⁵⁴ “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”. (H. G. GADAMER, *Verdad ...*, 433). Para el concepto de experiencia en la hermenéutica vid. H. G. GADAMER, *Verdad ...*, 421-439.

⁵⁵ H. G. GADAMER, *Verdad ...*, 422.

conocido —y el problema consecuente de la validez del conocimiento—, sino que lo retrotrae desde un plano puramente epistemológico al plano de la ontología⁵⁶. 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 este último íntimamente vinculado al concepto de *tradición* que señalamos con anterioridad: siempre en el contexto histórico de una tradición, pues, se lleva a cabo la comprensión del mundo que otorga la obra de arte. De aquí resulta que la *reproducibilidad* de la experiencia, que en el caso del conocimiento científico viene dada por el experimento, en el caso de la obra de arte 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 recepción⁵⁷.

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*, *símbolo* —o *imagen*— y *fiesta*⁵⁸. Así, por una parte, con el concepto de *juego* 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 representa⁵⁹; 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”⁶⁰. Por otra parte, con el concepto de *símbolo* Gadamer pondrá de relieve el carácter propiamente *objetivo* de la obra de arte en tanto

⁵⁶ H. G. GADAMER, *Verdad...*, 121-142. “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” (J. GRONDIN, *Introducción...*, 67).

⁵⁷ Así, la *representación* de la obra de arte “significa no solo la representación *de* algo (y, con ello, una emanación), sino también una representación *para* alguien, para quien ese ser adquiere forma”. (J. GRONDIN, *Introducción...*, 72-73).

⁵⁸ “¿Cuál es la base antropológica de nuestra experiencia del arte? Esta pregunta tiene que desarrollarse en los conceptos de «juego», «símbolo» y «fiesta»”. (H. G. GADAMER, *La actualidad...*, 65-66).

⁵⁹ H. G. GADAMER, *Verdad...*, 145-54 y *La actualidad...*, 66-83.

⁶⁰ J. GRONDIN, *Introducción...*, 70.

que presencia real y efectiva de lo que ella representa⁶¹. Finalmente, el concepto de *fiesta* pondrá en evidencia la estructura temporal de la obra de arte, cuyo sentido no se encuentra confinado a las circunstancias históricas de su producción sino que se abre cada vez a las circunstancias de su recepción⁶².

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 de arte debe ser cada vez *interpretada*⁶³. 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 presenta, como la imagen cultural, una doble referencia: la referencia a un significado que, no obstante, existe solo en virtud de un intérprete o espectador⁶⁴. Para el teólogo y pintor griego Giorgos Kordis, este aspecto que destaca Gadamer en la obra de arte constituye la razón de ser del ícono, es decir, el ícono no pretende sencillamente representar una forma natural ni simbolizar un determinado contenido teológico abstracto, sino hacer de la forma

⁶¹ H. G. GADAMER, *La actualidad...*, 83-99. En algunos pasajes de su obra, para subrayar este aspecto Gadamer habla de *imagen* en lugar de *símbolo* (vid. H. G. GADAMER, *Verdad ...*, 182-211). En este sentido, es importante destacar que, en absoluta contraposición con el significado moderno de la palabra *símbolo*, 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” (H. G. GADAMER, *La actualidad...*, 95).

⁶² H. G. GADAMER, *Verdad ...*, 168-74 y H. G. GADAMER, *La actualidad...*, 94-112.

⁶³ 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»)”. (J. GRONDIN, *Introducción...*, 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” (J. GARCÍA-LEAL, “Problemas...”, 104).

⁶⁴ “La representación del arte implica esencialmente que se realice para alguien, aunque de hecho no haya nadie que lo oiga o que lo vea” (H. G. GADAMER, *Verdad ...*, 154).

histórica de los prototipos de la tradición una forma *en-función-de* los sentidos del espectador⁶⁵.

Desde esta perspectiva, la representación que tiene lugar en la obra de arte, como en el caso del ícono, adquiere un carácter *cultural* en tanto que contribuye a hacer de lo representado una *presencia real* para quien lo contemple, o, en otras palabras, hace de la obra una experiencia. En efecto, a la hora de especificar la estructura temporal de la obra de arte, Gadamer recurrirá al concepto teológico de *simultaneidad*, que se emplea para describir la experiencia del tiempo que tiene lugar en toda acción cultural:

“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 esta 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”⁶⁶.

En consideración del carácter eminentemente participativo que otorga Gadamer a la obra de arte, esta *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

⁶⁵ A partir de un análisis de los elementos pictóricos del ícono, Kordis concluirá que las operaciones pictóricas que se observan en él tienen una función eminentemente *estética*, en el sentido de que dichas operaciones están pensadas, en primer lugar, para establecer una relación *sensible-litúrgica* entre los protagonistas de la historia sagrada y el creyente-espectador (vid. G. KORDIS, *Αυτοτέμπερα...*, 81-172).

⁶⁶ H. G. GADAMER, *Verdad* ..., 173.

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 una búsqueda inconsciente de recuperar el sustrato ritual de la práctica artística⁶⁷. 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, iluminándolo.

Ahora bien, junto con este aspecto *imperfectivo* de la representación que tiene lugar en la obra de arte, Gadamer 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 *litúrgica* a los sentidos del espectador, y el aspecto *perfectivo* por su referencia *ontológica* al prototipo; en efecto, no podemos desconocer que el ícono se dirige a alguien teniendo ya su propia referencia: el prototipo⁶⁸. ¿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, 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 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 mostrarse⁶⁹:

⁶⁷ Gadamer planteará como paradigma de dicho carácter *performativo* de la obra de arte la tragedia griega (H. G. GADAMER, *Verdad ...*, 174-81).

⁶⁸ El aspecto *imperfectivo* del ícono, es decir, su sentido litúrgico, según Kordis está íntimamente relacionado con su condición de *lengua plástica*, cuyo principal objetivo es hacer presente a los sentidos del espectador las personas de la historia sagrada (vid. F. J. XAMIST, “Ritmo y espacio en la pintura bizantina”, en *Byzantion Nea Ellás* 30 [2011] 203-215).

⁶⁹ 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 (H. G. GADAMER, *Verdad ...*, 182-217).

“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 óntico de la imagen. Pues de la manifestación de lo divino hay que decir realmente que solo adquiere su «imaginibilidad» 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 ónticamente 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”⁷⁰.

En el caso del ícono, sin embargo, nos enfrentamos a una situación particular. Como hemos visto en el apartado anterior, la fuente histórica y teológica de la tradición del ícono viene dada por la encarnación de Dios, evento a través del cual lo divino adquiere por sí mismo una forma histórica con características determinadas. En este sentido, su *imaginibilidad* 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] solo se convierte en originario en virtud de la imagen, esto es, lo representado solo 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”⁷¹.

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

⁷⁰ H. G. GADAMER, *Verdad* ..., 192.

⁷¹ H. G. GADAMER, *Verdad* ..., 191.

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*⁷². 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, *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* adquieren una relevancia inesperada para nuestra época. 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”⁷³.

⁷² “[...] 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”. G. SIMMEL (2001) “El cristianismo y el arte”, en *El individuo y la libertad*. (Península, Barcelona, 2001) 259. Gadamer ejemplificará el asunto en cuestión con el caso del arte griego antiguo, en cuyo contexto cada representación plástica del mito proviene de los tipos iconográficos definidos por la tradición poética (H. G. GADAMER, *Verdad ...*, 192).

⁷³ H. G. GADAMER, *Verdad ...*, 189-90. Belting también destacará la importancia de la tradición del ícono para la conformación del arte en Occidente en los siguientes

IV. CONCLUSIONES

El redescubrimiento de la tradición del ícono a principios del siglo XX, como destacábamos al principio de nuestra exposición, ha significado a su vez un redescubrimiento del patrimonio teológico y filosófico del Oriente cristiano. De manera natural, por tanto, se ha buscado en este patrimonio una justificación para la pintura de íconos como práctica contemporánea. En países de tradición ortodoxa, en efecto, este fenómeno ha ido de la mano con la conformación de un ideario moderno *nacional*, contrapuesto al paradigma occidental, postura que no pocas veces alcanza ribetes ideológicos y desconoce la occidentalización *de facto* existente en dichos países. Dicho fenómeno tiene como resultado, paradójicamente, la proyección de categorías occidentales ahí donde se cree estar tocando la médula de lo *oriental* y una maniática contraposición respecto al modelo gnoseológico de Occidente, el cual, para bien o para mal, constituye el paradigma dominante. Una de las consecuencias de esta situación, entre otras, ha sido la interpretación del ícono como un arte *espiritual* que se contrapone maniqueamente respecto a un arte secularizado o *mundano*.

Por otro lado, en el contexto del paradigma occidental, la tentativa de restituir el sentido de la imagen cultural como vehículo de una experiencia eclesial actual no deja de escandalizar, y aparece como una peligrosa tendencia retrógrada a los ojos de la conciencia moderna secularizada. De este modo, ciertos prejuicios históricos respecto a la experiencia de fe cristiana —prejuicios que indudablemente los mismos cristianos hemos contribuido a generar— terminan relegando la cuestión del ícono a un ámbito, por decirlo de algún modo, meramente *pastoral*. En este sentido, reivindicar una relación entre la tradición pictórica del ícono y el conocimiento de la verdad de la existencia puede parecer un despropósito. Hay que preguntarse, sin embargo, qué grado de fundamentalismo esconde la certidumbre científica de nuestra época y la arbitraria deslegitimización de cualquier ámbito de la experiencia humana —y en primer lugar de los ámbitos del arte y la religión— que no se ciñe a sus condicionamientos *a priori*. El interés creciente por la tradición del ícono desde

términos: “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” (H. BELTING, *Imagen y culto...*, 38).

principios del siglo XX, sin lugar a dudas, se constituye en claro signo de esta sospecha y de la necesidad de restituir el *lugar* de la imagen cultural.

La comprensión de este fenómeno, en nuestra opinión, pasa por el reconocimiento de un hecho fundamental que sella el redescubrimiento moderno del ícono: que la tradición del ícono aparece como una respuesta a las búsquedas del arte moderno. En nuestra opinión, solo a partir de esta condición de *signo de los tiempos*, la dimensión teológica del ícono y la experiencia eclesial que éste vehicula adquieren una relevancia para nuestra época, se encarnan. En esta breve presentación nos hemos propuesto contribuir a la conformación de un marco metodológico para el planteamiento metodológico de esta cuestión. Así, hemos intentado, por un lado, realizar una distinción funcional entre la dimensión estética y la dimensión teológica del ícono y, por otro, esbozar la perspectiva ontológica donde ambas dimensiones se encuentran. Y al hablar de perspectiva ontológica nos referimos a la pretensión de verdad que se reconoce tanto en el ícono como en la obra de arte, y al hablar de verdad nos referimos a la verdad de la experiencia que ambos pretenden poner en obra. En este sentido, la perspectiva ontológica que subyace a la tradición del ícono, como destaca Jean Luc Marion, se presenta como una sólida alternativa ante los dos atolladeros históricos de la metafísica occidental: “lo que es, ni se ve, ni se siente, ni se da; lo que se ve, se siente y se da, no es”⁷⁴. La explicitación de esta *ontología de la imagen* es una tarea pendiente.

⁷⁴ J. L. Marion, *El cruce de lo visible* (Ellago, Castellón, 2006), 147.