

El icono medieval ruso

Tamara Djermanovic
Universidad Pompeu Fabra

Resumen

Los iconos, las imágenes sagradas “escritas” encima de la madera, son prácticamente la única expresión artística en Rusia hasta bien entrado el siglo XVIII. Herencia del Imperio bizantino, este arte cristiano tiene su continuidad más importante en Rusia una vez caído Constantinopla en manos turcas (1453). La filosofía del icono, donde lo más importante es la idea que hay que expresar, marca de manera esencial el arte y la estética rusas posteriores. El texto propone recorrer nueve siglos de arte medieval ruso a través de algunos iconos emblemáticos que pertenecen a diferentes escuelas regionales: La escuela de Vladimir, de Nóvgorod, de Pskov y la de Moscovia. Es con esta última, representada en la figura de Andréi Rublev, cuando el arte del icono medieval ruso vive su máximo esplendor, en el siglo XV.

Palabras clave

Imperio Bizantino – Rusia- Arte – Iconos

Abstract

The icons, sacred images “written” on wood, are practically the only artistic expression in Russia until the beginning of the 18th century. Inherited from the Byzantine Empire, this Christian art had its even more significant sequel in Russia after the fall of Constantinople under the Turkish rule (1453). Furthermore, the philosophy of the icon has had an essential impact on the entire development of all posterior Russian art and aesthetics. This article puts forward a survey of the nine centuries of Russian medieval art by analyzing a number of emblematic icons belonging to different regional schools: the School of Vladimir, the School of Novgorod, the School of Pskov and the School of Moscow. The art of medieval Russian icon reached its supreme brilliance and virtuosity, represented by the work of Andrei Rublev, in the School of Moscow in the 15th century.

Keywords

Byzantine Empire – Russia - Art – Icons

Cuando Pavel Florenski afirma en su texto *Icnostasio*: ‘Existe “La Trinidad” de Rublev, existe Dios’, introduce a lo esencial de la estética rusa, que se fundamenta en la pintura de los iconos: en el arte, lo más importante es la idea que hay que expresar, no la faceta formal o la belleza de una obra. En la tradición ortodoxa el icono no se contempla como arte, sino como un objeto material donde la virtud divina se reúne con el arte humano. Es una obra meditada y elaborada, que tiene una belleza interior. La armonía de un icono brota de su simplicidad. No hay relieve, ni sombras, ni apenas movimiento. Se trata de “evocar al prototipo”, es decir, a la divinidad misma.

Rusia, al adoptar el cristianismo en su vertiente ortodoxa en el año 988, adopta asimismo el modo de entender el significado de los iconos: un icono no es un cuadro; trasciende. No se puede contemplar sólo como arte, sino como algo que tiene un profundo simbolismo teológico y filosófico. Junto a la nueva fe, el príncipe Vladimir trae desde Constantinopla los iconógrafos para que pinten y enseñen a pintar iconos en Rusia.

Los rusos también heredan de Bizancio una tradición estética que no rehúye buscar la Verdad a través de lo sensible. Porque, aunque un icono nunca busca expresar la sensibilidad del cuerpo, tampoco tenemos su aniquilación; lo corpóreo es como una cáscara del alma, no su cárcel. La cultura medieval bizantina enseña que la belleza espiritual se expresa a través de la forma y los rusos integran bien los aspectos de la fe cristiana que exigen una experiencia intuitiva de la verdad y de la belleza.

Se insiste en dos dimensiones de un icono: la imagen y la transcendencia, y también en una relación recíproca que requiere una luz interior en el que mira (‘el icono no se mira, sino que es él quien mira’). La impresión que se busca representar en un icono medieval es el espíritu dentro del cuerpo, sin relieve, sin sensualidad, sin perspectiva. Las figuras pintadas tienen caras alargadas, la boca siempre cerrada, la frente alta; se insiste en una estética ascética. Todo se concentra en los ojos, grandes y penetrantes, ‘donde tiene que reflejarse cierto equilibrio entre lo divino y lo humano’¹.

En la iconología rusa, lo mismo que en la bizantina, no se abre el espacio tridimensional propuesto como una ilusión óptica en Occidente después del Renacimiento por medio de la perspectiva central. Incluso se habla de la técnica de la “perspectiva invertida”, que tenía como objetivo prohibir, a

¹ VV.AA., *L'icône, image d'invisible*, 62.

quien lo contempla, penetrar en la composición del cuadro sagrado². Por otro lado, la pintura de los iconos en Rusia no tarda mucho en adquirir su expresión propia respecto al estilo bizantino, manifestada sobre todo en una percepción más emotiva y más humana de la temática sagrada. Pronto empiezan a distinguirse estilos regionales en la iconografía medieval rusa: Vladimir, Nóvgorod, Suzdal, Pskov, Moscú.

El auge viene representado por la escuela de Moscú en el siglo XV³ con Andréi Rublev como su máximo exponente. La “humanización” de las figuras sagradas y la influencia del hesicasmo en sus iconos son, asimismo, una herencia importante no sólo para la pintura, sino también para la literatura y el cine rusos. Meyendorff señala que en Rusia el impacto del hesicasmo trae también una forma más “personal” de la religión, que no se refleja sólo en un mayor número de monasterios y en el desarrollo de la espiritualidad monástica, sino también en las ideas de la deificación del cuerpo y la transfiguración de la creación entera.⁴ El icono medieval ruso, sobre todo la escuela de Rublev, busca expresar la plenitud humana de los Santos.

La Virgen de Vladimir, “el primer icono” en Rusia



Figura 1

La adopción de la pintura de los iconos fue acompañada por el simbólico viaje de un famoso icono de la Madre de Dios, desde Bizancio a Rusia. Esta imagen de la *Theotokos Eleousa*, o Virgen de ternura, que hoy se conoce como “La Virgen de Vladimir”, fue pintada en el primer tercio del siglo XII (Fig. 1). Cuando los bizantinos deciden regalarla a sus nuevos hermanos de la fe ortodoxa, la envían desde Constantinopla en primer lugar a Vishgorod,

² P. Florenski, *La perspectiva invertida*. Ausencia de la perspectiva se observa también en el arte vanguardista ruso, por ejemplo en la pintura de Malévich, Goncharova, Rothko etc. Un gran estudio sobre este tema es el libro citado de Pavel Florenski, un autor que meditó y escribió mucho sobre el tema.

³ El siglo XV en Rusia es aún la plena Edad Media y se puede considerar que el medievo ruso se prolonga en el arte hasta finales del siglo XVIII y al nivel social-político hasta la segunda mitad del siglo XIX, ya que la abolición del feudalismo (de la servidumbre de la gleba) no se da hasta el 1861.

⁴ J. Meyendorff, *Byzantium*, 128.

cerca de Kiev. Luego, con el movimiento de la cultura rusa hacia el Norte, el icono viaja a las ciudades que obtienen protagonismo en la Rusia medieval: primero a Suzdal y luego a Vladimir. En esta última ciudad, Andréi Bogolubski decide revestir el icono de oro y colocarlo en la recién construida Catedral de la Dormición, donde permanece más de dos siglos y obtiene su apodo de “Vladimirskaya” (“de Vladimir”). En 1395 este original es llevado a Moscú porque las invasiones de las hordas de Tamerlán están a las puertas de la medieval Vladimir. A partir de 1480 este icono ocupa el lugar central del emblemático templo moscovita: la Catedral de la Dormición de Kremlin, cuyo modelo arquitectónico exterior fue la Catedral de Vladimir. Virgen *Vladimirskaya*, no obstante, se traslada varias veces más: por motivos políticos alrededor de 1935, por las ordenanzas del régimen soviético⁵, y al acabar el comunismo al templo adjunto a la Galería Tretyakov, para devolverle su sentido principal, como objeto de culto y no simplemente una obra de arte expuesta en un museo.



Figura 2

“La Virgen de Vladimir” se considera el modelo de todos los iconos rusos. Se le atribuye un carácter milagroso. Su estilo, denominado “de ternura”, donde la Virgen inclina su cabeza hacia el niño Jesús y éste, a su vez, aprieta su mejilla izquierda en la cara de la madre, se convierte en uno de los modelos más populares en Rusia, donde se conocen hasta 400 estilos distintos⁶. De hecho, en el mismo período en el que el original se traslada a Moscú, se hace su primera y más famosa copia en la Catedral de Vladimir, que a su vez nos permite notar las diferencias entre las innovaciones del estilo ruso en la pintura de los iconos (Fig. 2).

⁵ La Revolución social (1917) y el régimen comunista tienen como uno de sus objetivos “acabar con la religiosidad del pueblo”, asimismo con la veneración de los iconos. La “Virgen de Vladimir”, no obstante, logró salvarse de la destrucción pero se consideró que su lugar adecuado es un museo.

⁶ Según el Departamento del arte antiguo ruso de la Galería Tretyakov de Moscú, en J. Billington, *The Icon and the axe*, 53.

Aparentemente, la imagen es la misma: la *Theotokos* sostiene con su mano derecha al niño de tal modo que deja bien visible uno de sus pies. La escena emana una infinita dulzura. La composición es armónica y fluida. No obstante, en la copia rusa, hay una ternura que es más “humana” que en el original bizantino. Si observamos las manos, vemos que el maestro ruso deja las manos de la Virgen a la misma altura. Además, la mano izquierda no sostiene al niño, como en el original, sino que está como suspendida en el aire. Este gesto parece expresar un contenido espiritual, propio de la época de Andréi Rublev. Se sabe que la copia de Vladimir fue pintada entre finales del siglo XIV y comienzos del siglo XV, y se baraja también la posibilidad de que fuese Rublev quien intervino en el icono⁷. A la delicadeza de la composición asimismo contribuyen los colores, más suaves y tenues que en el icono bizantino, aunque es la Virgen de Vladimir traída de Bizancio la que se considera, no únicamente el modelo según el que se reproducen todas las imágenes de la “Virgen de Ternura”, sino también como el primer icono en Rusia.

La Nóvgorod medieval

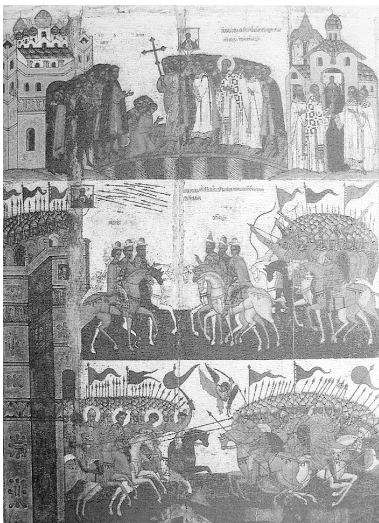


Figura 3

Antes del ascenso del principado de Moscú, a principios del siglo XIV, el centro de Rusia se había trasladado hacia el norteño principado de Nóvgorod, una vez caído Kíev en manos tártaras (1223).

El icono “Milagro de la Virgen del Signo”, denominado también “La batalla de Nóvgorod contra Suzdal” (Fig. 3), alude a la leyenda que explica que las lágrimas que salieron de los ojos de la Madre de Dios hicieron oscurecer el cielo encima de Nóvgorod y, acto seguido, salvar la ciudad de los enemigos que la asediaban. El icono transmite el momento concreto y también la leyenda en relación a la defensa de Nóvgorod acontecido en el 1170.

⁷ M. A. Bykova, “Copie de la *Vierge de Vladimir*”, 116.

Rusia estaba assolada por las guerras fratricidas donde diversos principados luchaban por la primacía del poder. Ante los ataques de Andréi Bogolubski de Suzdal, el arzobispo Juan (Ioann) de Nóvgorod estuvo tres días y tres noches rogando en la Catedral de Santa Sofía por la salvación de su ciudad. En esta ocasión escuchó una voz procedente de un icono de Cristo que le ordenaba coger el icono de la Virgen del Signo de la Iglesia de la Transfiguración y llevarlo a las murallas para desafiar a los enemigos. Al hacerlo, unas flechas del ejército adversario acertaron a la imagen de la Madre de Dios, y de sus ojos brotaron lágrimas que cubrieron el cielo. Enseguida, 'se hicieron las tinieblas y los enemigos se mataron unos a otros', según la *Crónica de tiempos pasados* (*Poviest vremeni' liet*).

Se trata de un icono narrativo: la tabla de madera está dividida en tres registros donde se explica con todo detalle la historia material y espiritual en cuestión. En el primer nivel, de derecha a izquierda, vemos al arzobispo Juan que ya ha recogido el icono de la Virgen de la Iglesia de la Transfiguración y lo alza ante los clérigos, con los que entonces se dirige a las puertas de la ciudad. En el segundo domina la escena de las flechas lanzadas por los invasores de Suzdal que el icono de la Virgen desafía de manera milagrosa. Finalmente, el último registro reproduce la escena en la que el ejército de Nóvgorod sale de las murallas y logra vencer a sus enemigos, con el arcángel San Miguel que levanta la espada en medio de los dos grupos enfrentados, y contribuye a la victoria de Nóvgorod. Boris y Gleb, que van entre los defensores, simbolizan la idea del sacrificio voluntario, tan valorada entre los rusos. Son los dos primeros mártires nacionales, hijos del príncipe Vladimir que cristianizó Rusia, asesinados por un tercer hermano que no comulgaba con la nueva fe ortodoxa que ellos propagaban.

Este icono asimismo está lleno de detalles reales que introducen a la historia de la Rusia medieval: las iglesias de Santa Sofía y de la Transfiguración, los vestidos de los burgueses de Nóvgorod, los hábitos litúrgicos del clero, las armas y armaduras de caballos etc. Desde el punto de vista formal, la escuela de los iconos de Nóvgorod- como se percibe bien en este icono- representa el estilo donde el rojo, en combinación con los colores oscuros, predomina.

¿Por qué solo en el siglo XV esta leyenda, datada en el siglo XII, se convierte en tema frecuente de los iconos de la escuela de Nóvgorod? Parece ser que primero es la tradición oral que se ocupa de conservar la historia y que, una vez recogida por escrito, se transforma en contenido iconográfico. Esto coincide con la nueva lucha que tiene que emprender el principado de Nóvgorod para mantener su independencia en el siglo XV, ante el ascenso del principado de Moscú.

Nóvgorod, o 'la villa nueva', como la segunda ciudad más importante de la Rusia medieval también representa lo opuesto de la antigua Kiev: en contacto con el norte de Europa y en el cruce de caminos que va del Golfo de Finlandia a Constantinopla.

Pskov -un estilo independiente-

La ciudad de Pskov, en los confines occidentales del territorio ruso, a pesar de no conservar duradamente su independencia política en el medievo, sí conserva el estilo propio en la pintura de los iconos, que se caracteriza sobre todo por un mayor realismo, tensión y colorido más bien sombrío.

Aunque se salva de la invasión mongola, Pskov está bajo la continua amenaza de los enemigos occidentales. Cuando la invaden los caballeros teutónicos (1241), Aleksandar Nevski viene en su defensa, pero luego suceden otros intereses internos y se quedará anexionado en el Principado de Nóvgorod a partir de 1348. No obstante, sigue manteniendo su independencia cultural, bien visible en el lenguaje pictoral de sus iconos.

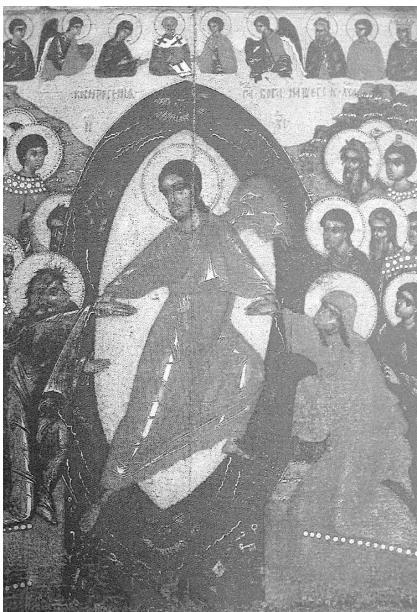


Figura 4

La imagen aquí (ver Fig. 4) reproducida del “Descenso de Cristo a los Infiernos” (o *Anástasis*), que para los cristianos ortodoxos es uno de los iconos de la Resurrección, representa una de las escenas más pintadas en Pskov en los siglos XIV y XV. El contenido del icono fue bien conocido en Bizancio; muestra a Cristo que rompe las puertas del Infierno y sujeta las manos de Adán y Eva para sacarles de sus tumbas (para ofrecer así, simbólicamente, la salvación a la humanidad entera). La referencia del texto bíblico es el Evangelio de San Marco (16, 1-9), como también la Primera epístola de San Pedro (3, 18-22). En el período de la Pascua

de la Resurrección, este icono se coloca en el atril; simboliza lo que canta el Himno pascual ortodoxo: “Cristo ha resucitado de entre los muertos; con la muerte ha derrotado a la muerte y a aquéllos que yacían en los sepulcros les ha dado la vida”.

Enseguida se observa que el taller de Pskov ofrece diferencias considerables respecto al modelo: la túnica del Salvador no es tradicionalmente blanca, como en los modelos bizantinos, sino roja. La energía de la composición se acentúa con una doble mandorla dorada y negra, y con las manos del

Señor estiradas prácticamente en forma de la cruz.⁸

Además, la imagen de este icono de Anástasis integra el Déisis en la parte de arriba del cuadro, la alusión directa al Juicio final. Los iconos de la Déisis -la parte central de los iconostasios ortodoxos- tienen la figura de Cristo representada en el centro y a dos lados otras figuras centrales de la historia sagrada: por un lado la Virgen, que se le dirige con la plegaria, por otro San Juan Bautista. A continuación vienen ángeles y arcángeles. Pero en el Déisis de este icono en concreto sorprende la libertad con la que los iconógrafos de Pskov representan la escena: la figura central ya no es Cristo, sino San Nicolás. Contrastes de colores rojos, oscuros y dorados, miradas y movimientos -son otros de los elementos que testifican la gran originalidad que mantiene la escuela de iconos medievales de Pskov.

Rublev y la escuela de Moscú

Finalmente, la iconología rusa vive su gran esplendor en la primera mitad del siglo XV en Moscovia, con Andréi Rublev (1360 aprox.-1430 aprox.). Esto coincide con el auge del monaquismo por un lado, y el retroceso de la vida política por el otro. Rublev es discípulo directo del gran iconógrafo Feofan Grek (Teófanos el Griego), que defiende una expresión personal en la iconografía. Por las crónicas sabemos que Rublev trabaja bajo su dirección en la decoración de la iglesia de la Anunciación y en la del Arcángel Miguel en el Kremlin.

‘Cuando Feofan estaba pintando, nunca contemplaba a los modelos existentes, sino que miraba hacia dentro, donde sus ojos interiores buscaban la belleza espiritual.’⁹ Meyendorff cita algunas fuentes que hablan del estilo original y subjetivo del Feofan Grek, el más importante de los iconógrafos griegos que en el siglo XIV se traslada de Bizancio a Rusia.

La escuela de Rublev, por su parte, representa la máxima expresividad emotiva en la iconología rusa. De ahí que su estilo es reconocible: tensión elegante de los cuerpos, facciones suaves y líricas, y una expresión sensible en las caras que provoca una impresión conmovedora. Influenciado por el hesicasmo -una corriente ascética que propagaba una relación silenciosa y más “personal” con Dios- Rublev lleva al máximo nivel lo que el arte religioso ruso refleja: cierta humanización de lo divino.

⁸ Véase: I. A. Chalina, “Icône: Anastasis et Déisis”, 300.

⁹ Meyendorff, *Byzantium*, 143.

El más conocido de sus iconos, “La Santísima Trinidad” (Fig. 5), permite seguir todas las características de esta escuela. Lo que parece percibirse siempre en las figuras de Rublev es la inquietante humanidad de los santos pintados. La emotividad, la trascendencia, el sufrimiento nos alejan definitivamente de la rigidez bizantina. Reverencias de las manos, miradas que van y nos llevan más allá de la realidad material, colores más cálidos: todo contribuye e incrementa esta impresión.



Figura 5

“La Trinidad” de Rublev

El icono con el que Rublev se introduce en el misterio de la Trinidad se basa en el texto del Génesis (18, 1-15), cuando tres ángeles se aparecen a Abrahám y Sara para comunicarle que tendrán un hijo. Diversos padres de la Iglesia - San Cirilo de Alejandría, San Ambrosio de Milán, San Máximo el Confesor, entre otros- estaban convencidos de que en este lugar del Antiguo Testamento se habla de la imagen de la Santísima Trinidad. Tal como conocemos hoy esta pintura concreta es como se presentó ante los ojos de los restauradores en 1919.

Antes de Rublev, los pintores de iconos representaban sólo la escena de la vida cotidiana: tres ángeles hospedados por Abrahám y Sara, sentados a la mesa a la sombra de una gran encina. Pero el iconógrafo ruso encarna en el icono el dogma más importante del cristianismo. ¿En qué se revela el genio extraordinario de Rublev?

‘Ya la ausencia de las figuras de Abrahám y Sara nos invitan a descubrir un segundo nivel del significado y penetrar en su simbolismo de la economía divina’ -escribe Pavel Evdokimov- ‘tres invitados celestiales simbolizan el Sinedrion Eterno, y el paisaje cambia de significado en este icono: la tienda de Abrahám se convierte en el Templo; la encina de mambré en el árbol de la vida y el universo se condensa en la copa, que en vez del cáliz con cordero, se

convierte en la copa de la eucaristía¹⁰. Como podemos ver, el paisaje se desmaterializa. Además, la técnica de la perspectiva invertida, anula la distancia y la Trinidad simbolizada en los tres ángeles se presenta de manera directa ante el espectador. El iconógrafo quiere conseguir el efecto de la inmediatez de la presencia divina.

El carácter de las tres figuras es simbólico: representan las tres hipóstasis divinas. La composición es equilibrada y calculada con precisión. En la base está el círculo que simboliza la eternidad; no tiene principio ni fin. La manera de la que están sentados: cada uno inclinándose hacia el otro, dejándose atraer por el otro, crea la sensación de un conjunto perfectamente unido. Esta composición circular tiene que potenciar su unidad, porque en el centro de la teología ortodoxa se enseña que la Trinidad es consustancial e indivisible.

Asimismo no hay que hacerse la pregunta ¿quién es quién?, porque el dogma enseña que es un solo Dios, aunque expresado en tres hipóstasis divinas¹¹. Sus cuerpos son muy alargados -también lejos de ser “reales” (en vez de la proporción 7:1, cabeza-cuerpo, en este icono tenemos 14-1). Aunque las túnicas de los ángeles son de colores diferentes y tienen atributos que les pueden relacionar con una u otra figura de la hipóstasis, la copa en medio es una única y es hacia ella que se proyecta el centro del icono.

Hay que tener en cuenta que Rublev no únicamente apela a la lealtad al dogma de su fe, sino también alude al momento histórico de Rusia, que necesita una mayor unión después del largo período de la dominación tártara, que no ha dejado atrás las guerras fratricidas entre distintos principados rusos. Vemos que los ángeles son tres, pero la copa es una sola: ella crea el centro sensible del icono. No hay acción ni movimiento, solo paz solemne. En el icono hay aún

¹⁰ P. Evdokimov, *Umetnost ikone, teologija lepote*, 168.

¹¹ Esta pintura hace referencia a la Santísima Trinidad como consubstancial, indivisible, fuente de la vida. No obstante, hay teorías que sí se puede precisar la ‘identidad’ de los ángeles, ya que tienen algunos atributos diferentes. Las vestiduras del ángel que está en el centro (la túnica roja, el manto azul y la franja sobre él) son similares a las del Salvador. Dos de los ángeles sentados a la mesa tienen la cabeza y el cuerpo vueltos hacia el ángel sentado a la izquierda. La cabeza de este último no está inclinada, su cuerpo no está en movimiento y su mirada se dirige hacia los otros dos ángeles. El color tilo claro de su vestido testimonia su dignidad real. Todos estos datos indican la primera persona de la Santísima Trinidad. Por último, el ángel de la derecha lleva un vestido de color verde. Este es el color del Espíritu Santo. La Casa, en efecto, se encuentra detrás del ángel con los rasgos del Padre (Creador, Iniciador de la Construcción), el Árbol detrás del ángel del centro (el Hijo es la Vida) y el Monte detrás del tercer ángel (el Espíritu Santo). La conclusión sería que Rublev nos muestra los rostros de la Santísima Trinidad, pero no infringe el dogma de su consubstancialidad.

otros símbolos: el árbol, el monte y la casa. El árbol -la encina de Mambré- lo ha transformado Rublev en un árbol de la vida y muestra que la Trinidad es la fuente de la vida. El monte encarna la santidad de la Trinidad, y la casa indica que Dios es el primer Constructor de todo.

La mirada quieta, serena, profunda de los tres ángeles aborda lo infinito y lo eterno. Parecen tener una conversación silenciosa y encarnar la reflexión, el logos y el sentido del mundo. Rublev consigue una profundidad filosófica. El icono de la Trinidad expresa pensamiento, y unas ideas trascendentes. La tensión elegante de los cuerpos crea un ritmo interno que no reproduce ninguna acción, sino alude a la paz eterna. El iconógrafo también logra expresar la grandeza del amor sacrificial. El Padre manda a Su Hijo a sufrir por la humanidad y Jesucristo está dispuesto a aceptar el sufrimiento. El pintor ha presentado aquí la grandeza del amor sacrificial: El Padre manda a Su Hijo a sufrir por la humanidad, y Jesucristo está dispuesto a aceptar el sufrimiento y entregarse sí mismo como sacrificio por los hombres.

La conversación silenciosa entre las tres figuras, que están relacionadas por un círculo invisible dibujado en el fondo de la composición, evoca el hesicasmo. Esta conversación sin palabras se dirige al género humano. El icono, sin acción ni movimiento, está lleno de una paz solemne. Las ideas esenciales de la instrucción hesicasta son que lo interior es más importante que lo exterior, que el silencio y la contemplación representan una forma superior del culto, y que la plegaria individual es más importante que la colectiva. Este icono refleja también cómo, a diferencia de Bizancio, donde el hesicasmo supuso más rigor en la forma artística, en Rusia el efecto fue el contrario, permitiendo una mayor flexibilidad y humanización del arte.

El hesicasmo

El hesicasmo, que en el siglo XIV penetra en Rusia procedente del monte Atos, tiene particular importancia si hablamos de las influencias bizantinas sobre el conjunto de la civilización rusa¹². La especificidad del desarrollo del

¹² El hesicasmo bizantino se vincula al nombre de Gregorio Palamás (1296-1359), un monje del Atos quien lo introduce en la sociedad bizantina y lo convierte enseguida en núcleo de polémicas. Palamás, por una parte, niega la lógica aristotélica como criterio en teología y desarrolla la doctrina de la “deificación” o comunión con Dios como la única vía para la epistemología cristiana, como explica Meyendorff: ‘No se trataba sólo de defender la particular tradición espiritual de un grupo de ermitaños, sino de discutir la naturaleza misma de la fe cristiana. Se llegó a la polarización entre los «monásticos» y los “humanistas”, éstos segundos atraídos por los valores de Occidente, sobre todo del Renacimiento italiano. Se reivindicaba el dilema eterno entre Atenas o

monaquismo en Rusia, su alejamiento de la escolástica latina y la orientación hacia el misticismo se articularon también a través de este movimiento.

Los orígenes del hesicasmo coinciden con el nacimiento del monaquismo oriental, alrededor del siglo IV, cuando a los ermitaños que vivían en soledad o “silencio” (ἡσυχία, *hesychia*) se les denominaba “hesicastas”, para distinguirles de los monjes que vivían en comunidades (“cenobitas”)¹³. La instrucción hesicasta parte de la idea de que la quietud interior, *hesychia*, representa el camino del hombre hacia Dios, y que éste va a través de las plegarias del corazón y la disciplina ascética del cuerpo para llegar a la “acumulación de energía espiritual”.

El centro de la corriente hesicasta en Rusia es el monasterio de la Trinidad San Serguéi (*Troitsa Sergueyevna Lavra*), en cuya iglesia principal Andréi Rublev compone el icono de la Santísima Trinidad. De ahí que este monasterio sea considerado también el centro de la expresión artística del hesicasmo en la Rusia medieval. Evdokimov explica que el icono de La Trinidad está ‘escrito’ en memoria de Serguéi Radoneshki (1314-1392), un monje emblemático de este monasterio, que destacaba por su simplicidad, humildad y amor fraternal, valores que el hesicasmo propagaba¹⁴.

A partir del siglo XIV, el liderazgo de patriarcas hesicastas en Constantinopla -sobre todo de Filoteo Kokkinos- impulsa numerosas traducciones de textos bizantinos al eslavo¹⁵. El siglo XIV produjo tres veces más libros que los tres siglos anteriores.

Un punto fundamental del hesicasmo expresado en la iconografía bizantina y rusa está en el que ‘el mensaje del arte religioso de los frescos y los iconos se concentra en la comunión del hombre con Dios, y el arte tiene que demostrar que esta comunión es posible, y que depende tanto de la

Jerusalén, la Academia o el Evangelio, entre la sabiduría clásica de la Antigüedad o la inmediatez del conocimiento místico’ (Meyendorff, *Byzantium*, 97-98). La posición de Palamás se ve respaldada por el Concilio de 1341. Esta victoria del hesicasmo supone una influencia muy importante sobre la iglesia bizantina en general.

¹³ Meyendorff, *Byzantium*, 96.

¹⁴ Serguéi Radoneshki (1314-1392), primero vivió en soledad, en *bezmolvie* (palabra rusa que corresponde al griego ἡσυχία) en el “desierto” -que en el norte de Rusia es el bosque (por esto se le representa a menudo en compañía de un oso). Luego Serguéi empezó a vivir en la comunidad con otros monjes, según Meyendorff contra sus preferencias, y se convirtió en el abad del monasterio de la Santa Trinidad. Es cuando empezó a mantener contactos directos con Bizancio, sobre todo con el patriarca hesicasta Filoteo; Meyendorff, *Hesychasm*, 133.

¹⁵ Meyendorff, *Byzantium*, 97.

gracia divina como de la disposición humana¹⁶. Este tema, que introduce el concepto del dios hombre (*bog-cheloviek*) o de la humanidad divina (*bogochelovechestvie*), fue muy explotado por los pensadores rusos del siglo XIX, entre ellos Dostoyevski. Este escritor crea varios personajes a través de los que quiere defender la idea de la compenetración, o de lo que en teología se denomina *sinergeia* entre hombre y Dios¹⁷.

El triunfo de la corriente monástica del hesicazgo, tanto en el Imperio bizantino como luego en Rusia, provoca una separación más radical entre la ortodoxia y el catolicismo. Algo parecido sucede en el campo artístico. En el arte, ni Bizancio ni Rusia iban hacia la liberación creativa ni la consciencia individual que en Occidente se plantea sobre todo a partir del Renacimiento. A partir del siglo XII en Occidente el arte se desacraliza y la pintura se vuelve cada vez más laica. Esta búsqueda de la belleza sensible culmina con el Renacimiento, donde las figuras sagradas que se representan -virgenes, santos, etc.- se convierten en símbolos de la belleza física. En Rusia, se mantiene la pintura de los iconos y la estética que las acompaña hasta la modernización impuesta por Pedro el Grande, al inicio del siglo XVIII. Es cuando ya se introducen influencias artísticas occidentales.

No obstante, el icono medieval ruso, como la primera tradición artística en este país eslavo, tiene una influencia clave en toda la cultura posterior en Rusia. Siempre han interesado más las ideas que el arte expresa, que su faceta formal, artística. Desde iconógrafos, para los que el arte era de esencia religiosa, hasta Mussorgsky o Dostoyevski, que repetían que el único objetivo que tienen es buscar la verdad, o los vanguardistas del siglo XX, que proclamaban que el arte tiene que dirigir el cambio social, al arte se le ha atribuido un papel que no buscaba expresar esencialmente la belleza de la forma, sino esa 'Verdad, donde sea que se encuentre', como decía Tolstói. Esto induce a una percepción del arte como territorio mesiánico, visionario. 'La única manera de aceptar una imagen artística es creer en ella'¹⁸, en palabras de Andréi Tarkovski.

¹⁶ Meyendorff, *Byzantium*, 144.

¹⁷ En su famoso "Discurso sobre Pushkin", pronunciado prácticamente al final de su vida (1880), Dostoyevski reivindica la idea de la "humanidad divina": 'Sí, la misión de los rusos es, sin duda, paneuropea y universal. Ser un ruso, un ruso integral, significa necesariamente (en fin de cuentas, tomad debida nota) convertirse en hermanos de todos los hombres, transformarse en un hombre universal, sí así lo preferís'; F. M. Dostoyevski, *Diario de un escritor*, 818).

¹⁸ A. Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, 61.

Bibliografía

Billington, James, *The Icon and the axe; an interpretive history of Russian culture*, New York, Vintage Books, 1970.

Dostoyevski, Fiódor M. *Diario de un escritor*, Barcelona, Aguilar, 1980.

Evdokimov, Pavel *Umetnost ikone, teologija lepote*, Beograd: Akademija Srpske Pravoslavne crkve, 2009.

Florenski, Pavel *La perspectiva invertida*, Madrid, Siruela, 2005.

Florenski, Pavel *Ikonostas, izabrannie trudi po iskusstvu*, San Peterburgo, Ruskaya kniga, 1993.

Meyendorff John, *Byzantium and the rise of Russia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

Meyendorff, John, *Byzantine Hesychasm: Historical, Theological and Social Problems: Collected Studies*, Londres, Variroum Reprints, 1974.

Tarkovski, Andréi, *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp, 2000.

VVAA, *L'icône, image d'invisible*, Paris, Desclée de Brouwer, 1981.

VVAA, *Sainte Russie, l'art russe de l'origine à Pierre le Grand*, Paris, Musée du Louvre Editions, 2010.

Índice de figuras

Figura 1. La Virgen de Vladimir (s. XII)

Figura 2. Copia de la La Virgen de Vladimir (s.XIV?)

Figura 3. La batalla de Nóvgorod contra Suzdal (s. XV)

Figura 4. Descenso de Cristo a los Infiernos (s. XIV)

Figura 5. La santísima Trinidad (1425 aprox.)