

# UNA ESCUELA DE ICONOS DESCONOCIDA: PSKOV ENTRE LOS SIGLOS XIII Y XVI

JUAN-ALBERTO KURZ MUÑOZ<sup>1</sup>

Departament d'Història de l'Art. Universitat de València

**Abstract:** Intense red background, dramatic chromatic contrasts, unfathomable, enigmatic expressions of faces, energy lines of unexpected relevance for today: such are the characteristics of the icons of Pskov. Pskov is a medieval north Russian city, which experienced an extraordinary artistic flowering between the 13<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries. After this time, the increasing power of Moscow drew the town into its political orbit. The culture of Pskov was determined down the centuries by two elements: the spirit of war and combat which arose through its being an outpost in the western borders of Rus, and its monastic tradition. This tradition was strongly linked to the spirituality of Athos which gave the town its particular spiritual depth and theological complexity. This explains the emergence in the culture of Pskov of the oldest eastern influences, profound and original when compared to those of the other spiritual centres in Rus, as well as the severe, passionate expression of power. On the other hand, this originality also explains the scarcity of studies (either in Russia or abroad), up to now, on the Pskov school, a school difficult to incorporate into general iconographic schemes.

**Key words:** Pskov / Russia / Mount Athos / icons / iconography / painting / Bizance.

**Resumen:** Un fondo rojo intenso, dramáticos contrastes cromáticos, insondables, enigmáticas expresiones de los rostros, líneas de energía de relevancia inesperada para hoy: tales son las características de los iconos de Pskov. Pskov es una ciudad medieval del norte de Rusia, que experimentó un extraordinario florecimiento artístico entre los siglos XIII y XVI. Después de este tiempo, el creciente poder de Moscú englobó a la ciudad en su órbita política. La cultura de Pskov se caracterizó a lo largo de los siglos por dos elementos: el espíritu guerrero y las luchas que surgieron por ser un puesto avanzado en las fronteras occidentales de Rus, y su tradición monástica. Esta tradición estuvo fuertemente ligada a la espiritualidad del Monte Athos, que le dio su profundidad particular y espiritual y su complejidad teológica. Esto explica el nacimiento de la cultura de Pskov por las influencias orientales más antiguas, profundas y originales, en comparación con las de los demás centros espirituales de Rus, así como su grave expresión apasionada y enérgica. Por otra parte, esta originalidad se explica también por la escasez de estudios (ya sea en Rusia o en el extranjero), hasta ahora, sobre la escuela de Pskov, una escuela difícil de incorporar en los estilos normales iconográficos.

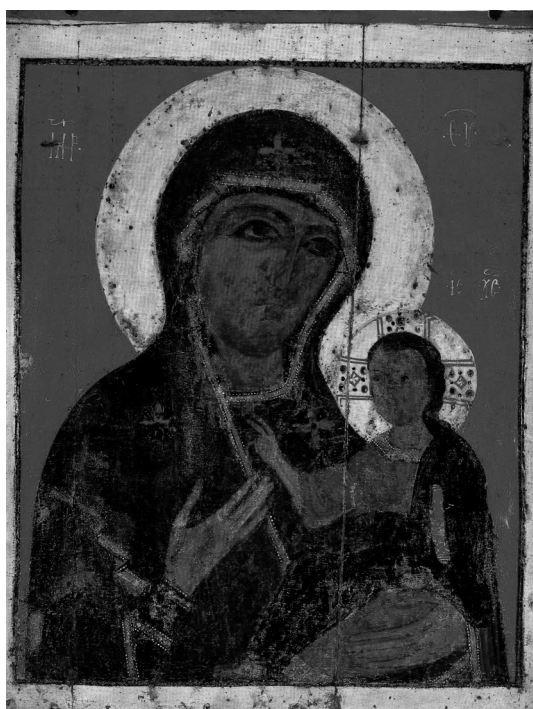
**Palabras clave:** Pskov / Rus / Monte Athos / icono / iconografía / pintura / Bizancio.

En el momento del descubrimiento del arte pictórico de la antigua Rus, los historiadores de la iconografía tuvieron poco en cuenta la antigua Pskov, a diferencia de lo ocurrido en la vecina Nóvgorod que ha sido objeto de muchas monografías y publicaciones dedicadas a sus iconos. De hecho, un estudio de la colección de las obras de iconografía pskoviana puede modificar nuestro concepto de la pintura medieval rusa. En el conjunto de la antigua Rus ningún otro principado o territorio preservó durante más de cuatrocientos años las ca-

racterísticas espirituales y la austeridad de los habitantes de la antigua Pskov.

Pretendemos aquí reunir las más importantes características de los iconos de Pskov cronológicamente y en sus formas estilísticas. Un texto corto como éste, obviamente, no puede pretender agotar todos los aspectos relacionados con la cultura y la historia antigua de Pskov. Por lo tanto, se limita a un intento de analizar y definir el complejo significado de la pintura pskoviana en el arte de los siglos XIII a XVI. Los límites cronológicos vie-

<sup>1</sup> Fecha de recepción: 1-2-2010 / Fecha de aceptación: 24-3-2010.



I) Madre de Dios Hodigitria. Primera mitad del siglo XIII. 130 × 102 cm. Galería Tretiakov, Moscú. La Madre de Dios Hodigitria (“la Guía”), denominación que por primera vez sale a la luz en el siglo VI, es uno de los más antiguos y más generalizados de los tipos de iconos de la Madre de Dios. Ésta representa al Niño sentado en la mano izquierda de su Madre, bendiciendo con la mano derecha, mientras que en la mano izquierda sostiene el rollo de la ley. El fondo del icono es rojo, cuyo origen se vincula a las obras relacionadas con Bizancio, Asia Menor y la cultura románica; estuvo muy relacionado en el siglo XIII con la pintura de Nóvgorod. Esta obra fue adquirida por la Galería Tretiakov en 1934, proviene de la Iglesia de San Nicolás Oculito, que fue construida en el siglo XIX en el sitio del Monasterio del mismo nombre.

nen dictados por la historia de la ciudad en sí, ya que en el siglo XVI Pskov perdió su independencia política y con ella algunas de las peculiaridades de su arte.

Las crónicas no han conservado el nombre de ningún iconógrafo pskoviano que viviera antes del siglo XVI, ni hablan de los detalles de la evolución de la pintura pskoviana. Sin embargo, es indudable que en los siglos XIV y XV la tierra de Pskov tuvo un espléndido florecimiento de la pintura. La originalidad del arte pskoviano está ligada en muchos aspectos a la historia de su tierra. Un elemento esencial en este contexto es la posición aislada de la ciudad, en comparación con otros territorios de la Rus. La fortificada Pskov es un puesto avanzado de la antigua Rus, que sobresale hacia el oeste, rodeado de poblaciones extranjeras. Debido a esto, Pskov adquirió una conciencia de sí misma que condujo a una estructura social y la formación

de una república muy aislada del mundo circundante. En un momento en que todas las demás tierras de la Rus sufrieron mucho por las guerras civiles entre sus príncipes, Pskov sufrió amargas guerras interminables luchando por su propia existencia, al ser continuamente objeto de ataques de pueblos extranjeros que traían otras culturas, otras religiones y otras razas. Estas circunstancias moldearon la apasionada fisonomía y la cristalina pureza del arte pskoviano que puede ser rastreado a través de todas sus épocas y corrientes. Su independencia y su fe en su propia fuerza ayudó a los habitantes de Pskov a preservar el espíritu y la letra de sus tradiciones con la misma convicción con que defendieron sus fronteras.

La austera fisonomía de la arquitectura pskoviana creció a ejemplo de la fortaleza popular, del espíritu de sacrificio y de una sencillez ascética. Su estilo rico y monumental se convierte en la medida espiritual de todas las artes, con el desarrollo de una pintura en estricta dependencia de la peculiaridad pskoviana, que mantuvo una austera unidad arquitectónica en toda la historia de la ciudad. La unidad y el rigor de la tradición pictórica pskoviana se formó así, dentro de diferentes tendencias en diferentes épocas, pero que mantiene su carácter hasta el siglo XVI. Su pertenencia a la república de Nóvgorod la Grande hizo que se introdujeran los modelos del arte de Nóvgorod, influidos por el arte románico occidental. Por esta razón, las más antiguas obras de pintura pskoviana están relativamente alejadas de los cánones bizantinos. La Madre de Dios Hodigitria (Ilustr. I), del siglo XIII, es una reminiscencia del arte nacido en la tormentosa atmósfera de una serie de incursiones. La austera imagen de la Madre de Dios en una luz ardiente bermellón terroso está impregnada con el poderoso espíritu de una época en la que los soldados rezaban sin llevar sus armaduras.

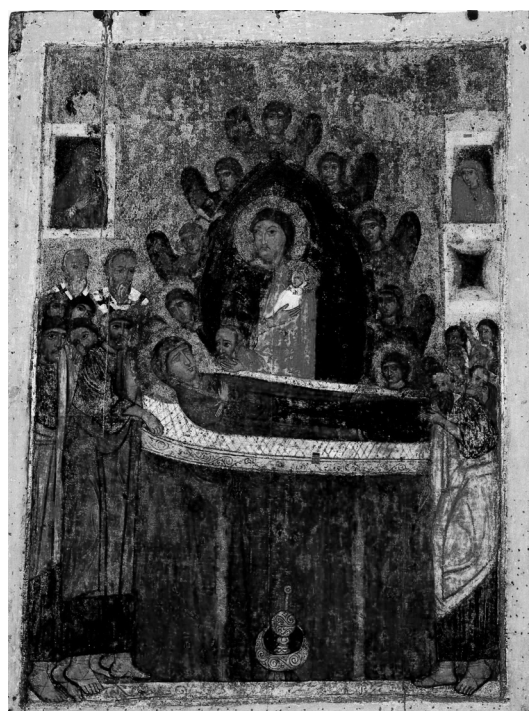
Las influencias románicas se ven no sólo en la forma en que se dibuja la figura, sino también en las técnicas artísticas: el friso romboidal que corre a lo largo del borde de la cavidad que rodea el fondo, las estrellas en los ropajes, las bordes ejecutados minuciosamente decorados al estilo occidental, los adornos con su manera de vincular los elementos de una manera geométrica, no de la naturaleza. De hecho, el friso romboidal también se encuentra en muy antiguas miniaturas bizantinas, así como en obras de arte occidental. El drapeado de la ropa, diminuto, rígido y asistemático, la pintura de la cara y manos muestran una falta de conocimiento de las tradiciones bizantinas y occidentales.

Pero incluso en la iglesia de la Madre de Dios Ho-digitria vemos los principios fundamentales de la pintura pskoviana. La estructura interna de la iglesia pskoviana, que se asemeja a una planta latina en lugar de la clásica armonía interna de una iglesia bizantina, obligó al artista a elaborar superficies pictóricas ciñéndose al espacio arquitectónico.

El icono de San Nicolás del final del XIII o principios del siglo XIV en la Iglesia de San Nicolás "Oculta" da prueba de la influencia de Nóvgorod en el arte de Pskov. El pesado revestimiento de oro que cubre por completo la superficie de las prendas de vestir, la forma de pintar el rostro y las manos con un negro que brilla a través del pigmento de color de la carne, el uso de ocre en los rostros, y su ausencia en las manos, todos estos son elementos que reproducen exactamente las técnicas pictóricas de Nóvgorod en el siglo XIII. Un grupo de iconos que tienen como elemento común el uso de un fondo de plata son de especial interés. Aquí vemos aún más a los pintores pskovianos tratando de encontrar técnicas artísticas que harán del icono un punto luminoso en el interior del edificio. Estas tendencias son claramente visibles en el icono de San Elías, con escenas de su vida en la aldea de Vibuti. Pero tenemos que recordar que el actual fondo gris plomo tuvo sus antecedentes en los tiempos que fue muy similar a la plata y habría tenido un efecto luminoso.

De la misma manera, el icono de la Dormición de la Madre de Dios (Ilustr. II), del siglo XIII, retorna al estilo de la pintura románica, sobre la base de fuentes libres de la influencia de la cultura bizantina. La simplificación de las técnicas artísticas tiende a mostrar la figura realista y excluye cualquier idealización del mundo interior de los personajes. Esta composición de las imágenes determina los principios artísticos del maestro: El esbozado drapeado de las vestiduras, las manos pequeñas que no se corresponden a la estructura corporal y no se vinculan a la figura, los pies grandes desproporcionados, los finales de las vestiduras pintadas en negro; todos producen una sensación de corporeidad y peso a pesar del estilo en el que están pintados. Estas características artísticas están muy lejos de una percepción idealizada de la armonía con el mundo. Es interesante notar la importancia de la plata equivalente a fondo blanco. Esa coloración se refiere a la luz del Paraíso, de modo que el fondo blanco o plata establece toda la composición de la atmósfera en el Paraíso.

De esta manera, en el icono de la Dormición, todas las escenas se iluminan con la luz del Paraíso



II) Dormición de la Madre de Dios. Primera mitad del siglo XIII, 135 × 100 cm. Galería Tretiakov, Moscú. El tipo de icono de la Dormición aparece en el siglo VI en el arte bizantino, influido por los textos litúrgicos, la patrística y el Apocalipsis. En el centro de la composición está el lecho de la Madre de Dios frente al cual arde un candelabro para cumplir el deseo expreso de Ésta, según el arzobispo Juan de Tesalónica en su sermón. Cristo aparece en la gloria en una mandorla con el alma de su madre en sus brazos, mientras que en las ventanas de los dos edificios, que simbolizan la casa de la Madre de Dios en Jerusalén en el Monte Sión, se ven dos mujeres llorando. El icono proviene de la Iglesia de la Dormición. Ha sido parte de la Galería Tretiakov desde 1938.

para subrayar el concepto de la victoria sobre la muerte terrenal. La composición del icono rescata el fresco de la Dormición de la Madre de Dios en la Catedral de la Transfiguración del Monasterio de Miroza (1156). Pero no hay un espacio en torno a la Mandorla del Salvador. En cada lado hay arcángeles, con un ángel en vuelo por encima, listo para recibir el alma de la Virgen. En este icono, en cambio, la figura de Cristo está enmarcada en una mandorla elíptica, con extremos puntiagudos, sostenida por las manos de los ángeles.

La monumental composición del Bautismo de Nuestro Señor (Teofanía) (Ilustr. III), de los inicios del siglo XIV, es a menudo comparada con los frescos del Monasterio de Snetogori. Su iconografía sigue raros y antiguos cánones bizantinos, así como el estilo pictórico del icono, en comparación con el original estilo del arte pskoviano, una prueba de un paso adelante hacia la tradición bizantina del Oriente cristiano. Los rasgos del arte católi-



III) Bautismo del Señor. Principios del siglo XIV, 90 × 67,5 cm. Museo del Ermitage, San Petersburgo. Aquí está reflejada la escena evangélica del bautismo de Cristo. Desnudo se encuentra en el centro del Jordán que fluye desde la montaña en dos arroyos pequeños. A la izquierda, San Juan el Precursor, vestido con una piel de camello, pone sus manos en el Salvador. A la derecha, ángeles con ropajes resplandecientes se inclinan reverentemente. A los pies de Cristo hay una representación alegórica del río Jordán y unas figuras que se encuentran sólo en el tipo más antiguo de la pintura de iconos (siglos VI al VII). Este icono proviene de la Iglesia de la Dormición y fue adquirido por el Museo del Ermitage en 1956.

co de Europa occidental aquí desaparecen. La técnica pictórica sufre cambios. Los trazos negros que describen el dibujo desaparecen de una vez por todas. El artista logra la armonía cromática entre el origen de la gama de colores y en la rítmica superficie coloreada. Caras trabajadas en ocre con suaves pinceladas, a raíz de un diseño preciso, utilizando esquemas geométricos que se convierten en típico de la pintura pskoviana. Se vislumbran pequeños destellos de luz en las montañas, cristalinas, con cumbres pronunciadas, puntiagudas.

Aquí de nuevo en el Bautismo, la plata de fondo celeste representa el significado del acontecimiento y pone el acento en la gracia divina de trasladar el Paraíso a la tierra: no es casualidad que la representación del Bautismo de Cristo en la Iglesia de San Jorge en Achi (Georgia, siglo XIII) lleva la inscripción "El don de la luz" según una interpretación que se repite muchas veces en el Oriente

cristiano. En este período comienzan en Pskov pinturas que revelan un refinado sentido del color, y una capacidad para transmitir la importancia esencial de la representación de las relaciones cromáticas, muy sutiles, con una sensibilidad que no encontramos en ninguna otra escuela.

El estudio de las obras pictóricas de Pskov de los siglos XIII-XIV nos lleva a concluir que, independientemente de todas las influencias anteriores al final de las primeras fases de su evolución, existe una extraordinaria relación entre el concepto pictórico y figurativo que utiliza el espacio arquitectónico.

Sin embargo, la construcción pictórica de la iconografía de Pskov no puede identificarse con una concreta, organizada, ley arquitectónica. Por la construcción pictórica se entiende el uso del color en el icono siguiendo un ritmo acorde con su compleja composición figurativa que induce al artista a volver continuamente a reelaborar las imágenes. Este es el estilo –absolutamente pskoviano– de expresar la plasticidad del color, el ritmo y la creación, el dinamismo y la expresividad de la composición.

La primera mitad del siglo XIV en Pskov se distingue por determinar los principios fundamentales que decidirían la forma en que la pintura pskoviana se desarrollará en los próximos dos siglos.

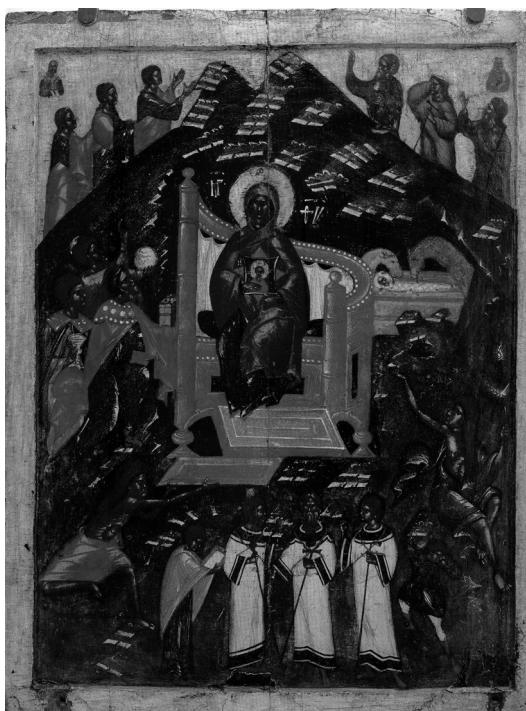
En la década de 1920 se añadieron dos iconos del siglo XIV al catálogo de iconos pskovianos conocidos hasta entonces. En 1926-27, el icono Synaxis de la Madre de Dios (Ilustr. V) fue sacado a la luz, procedente de la antigua Iglesia de Santa Bárbara. En 1928 se inició la restauración en un icono de las tres santas: Santa Parasceve, Santa Bárbara y Santa Juliana (Ilustr. IV), de la misma iglesia. El especial estilo pictórico y la perfección de la ejecución han llamado durante algún tiempo la atención de los investigadores sobre este icono. En 1959 se llevaron a cabo estudios sobre una representación de la Deesis en el Museo de Arte e Historia de Nóvgorod. Las tres obras dan un estilo bien definido al grupo. El estudio de la técnica y el estilo de estas obras permite concluir casi definitivamente que proceden del pincel del mismo artista que trabajó en el ámbito del estilo bizantino en la segunda mitad del siglo XIV y que conocía a la perfección las técnicas pictóricas de la época.

En el siglo XIV la cultura pictórica de Bizancio, elaborada a través de muchas generaciones, llegó a la perfección de su desarrollo y fue ampliamente difundida en todos los países del oriente cristiano vinculados a Bizancio.



IV) Santas Parasceve, Bárbara y Juliana. Segunda mitad del siglo XIV, 143 × 108 cm. Galería Tretiakov, Moscú. Este es un tipo tradicional de icono de la regiones del noroeste de la Rus. La representación de santas Parasceve, Bárbara y Juliana está en consonancia con la historia de sus vidas compilada en Bizancio a principios del siglo XI. En sus manos muestran la cruz, símbolo de los mártires que han luchado y sufrido por la fe. La devoción a estas tres santas que vivieron a principios del siglo IV se generalizó particularmente en Pskov. En la parte superior se representa a Jesús Emmanuel y a los arcángeles Miguel y Gabriel (una Deesis de los tiempos anteriores a la invasión mongola). Este icono de la Iglesia de Santa Bárbara, reconstruida en 1618 sobre los cimientos de la antigua iglesia destruida por un incendio en 1561, fue adquirido por la Galería Tretiakov en 1934.

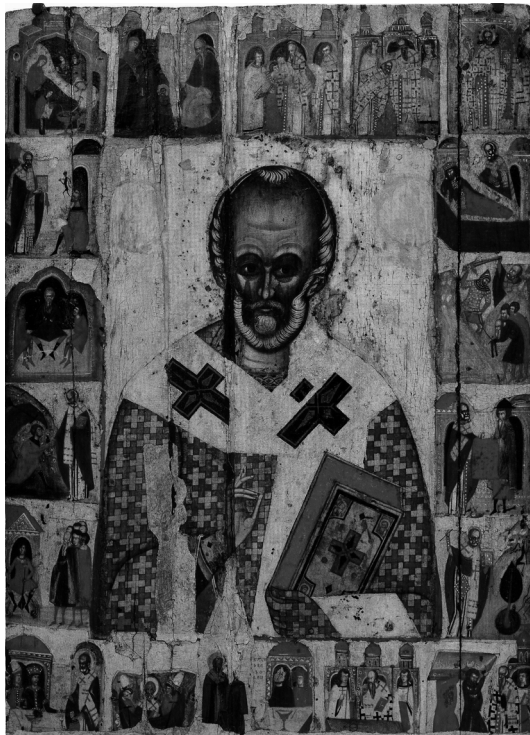
En Nóvgorod y Pskov los frescos de Volotovo, de la Iglesia de la Transfiguración, de San Teodoro Stratilita y los iconos de la Iglesia de Santa Bárbara, son probablemente los mejores ejemplos de esta cultura. En la dramática época de la desintegración del enorme Imperio Bizantino o Imperio Romano de Oriente, miles de emigrantes (monjes, artistas, miembros de la jerarquía eclesiástica) huyeron a territorio eslavo. Sus caminos los llevaron a Rus a través de Nóvgorod y Pskov, y muchos decidieron instalarse allí. En esta nueva tierra, el arte de los maestros extranjeros se iluminó con un breve, vívido relámpago de creativo ardor como no lo había habido igual en aquel tiempo en Bizancio. Theofanes el Griego y los artistas de su círculo influyeron en la Rus sólo tres décadas, pero fueron decisivas para Pskov. Estas particulares tradiciones penetraron sólidamente en la pintura pskoviana y mantuvieron su dinamismo hasta el siglo XVI.



V) Synaxis de la Madre de Dios. Segunda mitad del siglo XIV, 81 × 61 cm. Galería Tretiakov, Moscú. El tema de este tipo de icono es un himno navideño, de ahí la presencia de Cosme de Maiuma, el autor del himno, al lado de las tres personas vestidas como diáconos. Al pie del trono de la Madre de Dios, dos figuras alegóricas, el Desierto y la Tierra, ofrecen a Cristo el pesebre de piedra y la cueva. La composición destaca el regocijo de la Creación que aporta sus dones a Cristo que ha venido al mundo (la fiesta del 26 de diciembre). Este tipo de icono se remonta al siglo XI-XII en Bizancio. Encontró su camino a la Rus en el siglo XIV donde se coloca al lado del tipo de icono local: "En ti se alegra toda la Creación". Este icono, de la Iglesia de Santa Bárbara en Pskov, fue restaurado en 1926-27 y adquirido por la Tretiakov en 1934.

En los iconos del Maestro de Santa Bárbara la relación entre el arte de los siglos XIV-XV y las tradiciones de Athos y Mistra se muestran claramente. El drama de la presentación, el dinamismo, la libertad de estilo y de técnica pictórica, son procesos que recuerdan los grandiosos frescos de las iglesias de Peribleptos y Pantanassa del siglo XV en Mistra, y los frescos de la Natividad de la Madre de Dios y la Paraclesis de San Jorge en la iglesia de San Pablo del Monasterio de Athos. Si los cambios estilísticos en la pintura en Pskov, en los siglos XIV y XV puede demostrarse que son contemporáneos con los cambios en las tendencias pictóricas de Mistra y de Athos, debe haber un enlace ininterrumpido entre estos lugares.

La importancia de tales iconos para el arte de Pskov se muestra no sólo en sus principios artísticos, sino también en la originalidad de su contenido.



VI) San Nicolás con escenas de su vida. Segunda mitad del siglo XIV, 135 × 96 cm. Galería Tretiakov, Moscú. La representación de San Nicolás está de acuerdo con este tipo de icono: la túnica episcopal, el libro y la mano bendiciendo. Las escenas de los dieciocho años de su vida representan, desde la parte superior izquierda: 1. Su nacimiento, 2. Yendo a sus estudios, 3. Ordenación como diácono, 4. Ordenación como sacerdote, 5. Ordenación como obispo, 6. Curación de un hombre poseído, 7. Aparición al emperador Constantino, 8. Los tres hombres en la cárcel, 9. Nicolás salva de la pena de muerte, 10. Salva a Dimitri de las profundidades del mar; 11. Dimitri con el remo y los pobladores; 12. Nicolás compra la alfombra; 13. Echa fuera los demonios del pozo, 14. Salva al hijo de Agric, 15. Milagro de los marineros, 16. El hijo de Agric regresa con él, 17. Muerte de Nicolás, 18. Traslado de sus restos. Este icono proviene de la Iglesia de San Juan Evangelista en Kolomna.

Por ejemplo, la forma de representar a Santa Bárbara, independientemente del tema del icono, se repite en paneles y es una confirmación indirecta de que estos proceden de la misma iglesia dedicada a la santa. Por la originalidad de su contenido, se debe dar prioridad al icono de la Synaxis de la Madre de Dios.

¿Cuál es el significado, por ejemplo, de la escena en la parte inferior del icono de la Synaxis, donde tres hombres vestidos de blanco se muestran junto a un joven leyendo un libro? Se han hecho muchos intentos para explicar esta escena, con diferentes hipótesis. Algunos sostienen que muestran cantores, tan habituales en las composiciones, mientras que otros ven el eco de los rituales de la antigua Pskov.

Sin embargo, si vemos de cerca las vestiduras, es fácil ver que representa la escena de los Reyes Magos. Esta representación se repite tres veces en el icono. Aparecen como cantantes con el vestido blanco, como reyes con regalos para el Niño Jesús y como pastores. ¿Por qué los Reyes Magos se muestran aquí con su séquito, los símbolos de la dignidad real y con blancas vestiduras de diáconos? ¿Qué significa esta escena en el simbolismo del icono?

Entre las leyendas llegadas a nosotros hay una que dice que los cuerpos de los Reyes Magos se conservan en la Catedral de Colonia y los Reyes Magos son venerados como fundadores de la Iglesia local. En el siglo XII en Occidente se originó un rito en el que tres hombres vestidos de blanco y con su séquito intentaron suplantar la identidad de los Reyes Magos. Probablemente a causa de este rito litúrgico, la forma de representar a los Reyes Magos ha cambiado drásticamente, por ejemplo, en el hastial de las puertas de la iglesia. Aquí los Reyes Magos llegaron a ser representados como participantes en la acción litúrgica con actitudes y gestos estrictamente definidos; uno de estos apunta a la estrella.

Es fácil ver cómo hay similares interpretaciones de las figuras de los Reyes Magos en este icono pskoviano. Parece que este rito, ampliamente difundido en Occidente, también fue conocido en el antiguo Pskov.

Hasta ahora no parece que haya un acuerdo sobre la hipótesis de que el icono de la Synaxis de la Madre de Dios en Pskov fue pintado por un maestro local, y que su mundo espiritual y el simbolismo enlace con las formas de la vida de la iglesia pskoviana. Es evidente que el artista al que se encomendó la pintura empleó la mejor versión de arte bizantino de su tiempo. Además enriqueció el icono con su propia experiencia espiritual y pictórica, así que su trabajo creativo puede ser contado entre el pequeño número de los mayores logros del arte.

El icono de San Nicolás con escenas de su vida (Ilustr. VI) es otro ejemplo de la extraordinaria libertad creativa. Este elemento nos permite atribuir la obra, que cronológicamente pertenece a la segunda mitad del siglo XIV, a la espiritualidad del Maestro de Santa Bárbara o de los artistas que trabajan en Volotovo. El carácter, la imagen de los sujetos, y la libertad creativa ejercida dentro de un perfecto conocimiento de la técnica tradicional, muestra que el autor era un experto monumentalista, un artista de gran originalidad que

hace de esta obra una creación única por sus características entre las de las pinturas de la época. Al analizar las obras de los maestros medievales, hay que tener en cuenta las diferencias entre ellos y los artistas que hoy en día fácilmente separan técnica y tecnología en la creación de las imágenes. Los iconógrafos consideran la tecnología y la obra creada como un todo único e indivisible. La mística actitud del artista hacia el icono le permite prever desde sus primeras etapas, lo que será el trabajo finalizado. Precisamente por este motivo, las intensamente místicas expresiones de las figuras y cada fase técnica se caracterizan por las características individuales de estilo del artista.

No es difícil convencernos a nosotros mismos de esa peculiaridad en el caso del Maestro de Santa Bárbara, si tenemos en cuenta algunas de sus características y la sucesión de sus procedimientos técnicos. De este artista son los tres iconos pintados en los paneles de pino que están profundamente empotrados. El borde de la cavidad es aproximadamente perpendicular. Después de haber elegido el panel para un icono, el artista coloca una densa capa de tela cruda para proteger la mezcla de yeso y cola de fondo que cubre la grietas que podrían aparecer en la madera.

La capa de yeso de fondo, sutilmente aplicada y compacta, se esparce con brocha sin suavizar; el pincel deja marcas preservadas intencionadamente para seguir las trazas de la pintura. Las caras fueron pintadas sobre un fondo de color marrón oscuro, aclarado con rosa ocre, suavizado, aplicado a áreas más pequeñas, que irradian en disminución, desapareciendo poco a poco en la sombra de los bordes. En él la luz relumbra brillantemente, con pequeños destellos inesperados de haces centelleantes que causan una fuerte iluminación en toda la composición.

La paleta es rigurosamente seleccionada mediante los colores preferidos por los pintores pskovianos: el amarillo intenso, que cubre el fondo en lugar del oro, permitió al artista incluir en un conjunto pictórico las diferentes partes de la presentación, con una distribución equitativa de la luz, sin cruzar las líneas abstractas de iluminación aplicadas sobre un fondo dorado.

El icono de Boris y Gleb a caballo (Ilustr. VII), de la Catedral de la Dormición (Uspenski sobor) en el Kreml de Moscú, es atribuido por los historiadores del arte a la escuela de Moscú. En realidad, sólo su colocación geográfica apoya esta hipótesis. Este icono puede haber sido pintado especialmente para la Catedral de la Dormición como lo sugiere



VII) Boris y Gleb a caballo. 1340, 128 × 75 cm. Galería Tretiakov, Moscú. Los príncipes santos Boris y Gleb, hijos de San Vladimir, que cristianizó la Rus, son los protomártires de este nuevo pueblo cristiano. Que “sufrieron la pasión”, es decir, que aceptaron la muerte en vez de derramar la sangre de su hermano Sviatopolk. El icono representa a los príncipes ricamente ataviados a medida que avanzan majestuosamente sobre sus caballos, con sus estandartes ondeando al viento: el conjunto, bajo la mirada de Cristo, que les bendice. El icono proviene de la Capilla de Santos Pedro y Pablo en la Catedral de la Dormición en el Kremlin de Moscú. Descubierto en 1914, fue colocado en la Armería del Palacio hasta que fue adquirido por la Galería Tretiakov en 1940.

el estilo del grupo –el borde de la cavidad redondeada, bandas correctamente ejecutadas con un fondo de oro habitual en la pintura pskoviana del siglo XIV–. Pero un análisis cuidadoso de su estructura revela un indudable vínculo entre esta labor y la tradición pictórica pskoviana del siglo XIV. Este icono muestra claramente la visión y el concepto de color pskoviano. Las superficies pictóricas están vinculadas en agudo contraste y se mezclan juntas en una unidad armoniosa con aguda sensibilidad, no sólo para el sentido y la atmósfera de

cada color, sino también para la libertad de estilo pictórico.

La luz, el entrelazado dinámico de la composición, no son dañados por una sola línea o falsos campos cromáticos fuera de lugar. Toda la estructura se corresponde con ejemplos pictóricos de Pskov y su época más feliz e independiente. Los tonos de rojo, marrón, naranja y ocre pskovianos se corresponden exactamente con la cromática de los grupos de color azul oscuro, azul, azul-verde y verde claro. Vestiduras y sillas de montar se enriquecen con espléndidos adornos de perlas de color blanco brillante en el estilo de Pskov, estrellado y con grandes piedras preciosas. La luz de fondo de las montañas, que se asemeja a una acuarela, se dibuja cerca de las figuras de los jinetes, que están pintados en colores densos. De esta manera surge un concepto tonal como un cromatismo en el color típico de la pintura pskoviana de ese período.

Ninguna otra escuela pictórica en la antigua Rus ha prestado como Pskov tanta atención a la elaboración de tales técnicas dinámicas. Esto es particularmente evidente en el icono de Boris y Gleb a caballo. La sincronización de los movimientos de las patas de los caballos se ve reforzada por el sentido rítmico de las lanzas, esto acentúa la idea de movimiento, mientras que el tramo de la pata del caballo negro y de la pata trasera del caballo ocre se representan fuera del marco del icono: una audaz visión de la iconografía, que produce un efecto de agilidad, de ingravidez.

Con el fin de atribuir este icono definitivamente como pskoviano, debemos examinar las técnicas de la pintura que se enfrentan con más detalles, representando rostros en los que se muestran con precisión los elementos determinados, fijando su morfología de una vez por todas: la forma triangular de las cuencas del ojo (en realidad el párpado inferior hundido o con ojeras), el relieve de los pómulos y la nariz, la profunda fijación de los ojos, el carácter circular del extremo de la nariz, y el alargamiento del óvalo de la cara; todos estos elementos encuentran en Pskov su estilo exacto.

Podemos definir el estilo de la primera mitad del siglo XIV como de predominio del dibujo. Si en los iconos del período anterior de la imagen a veces domina el dibujo, aquí su lugar está subordinado al lenguaje pictórico: el dibujo funciona como un esquema para el conjunto de la construcción pictórica. Pero esto no significa en modo alguno que pierde siquiera la más pequeña parte de su importancia en la obra pictórica.

En los primeros iconos pskovianos del siglo XIII la unidad de composición se logró en torno a la materia cromática con dibujo negro. Ahora, en el campo cromático el dibujo cumple su necesidad y cada pincelada es totalmente expresiva. Por lo tanto, la importancia del dibujo no se deriva de la composición general del icono, sino directamente de la expresión gráfica de las imágenes y de la articulación de cada componente. En el icono de Santa Juliana (primera mitad del siglo XIV, Museo de Historia y Arte de Pskov), podemos determinar por primera vez las características de la coloración pskoviana. El verde del velo se mezcla con el blanco para alcanzar la máxima intensidad de la luz. El bermellón del mantón y el ocre del fondo se mezclan con el blanco para lograr el mismo efecto. De esta manera, se crea una unidad interna en el ámbito cromático que contribuye a aumentar cada tono en su más alto grado al tiempo que se garantiza una representación exacta de la composición de color.

Gracias a esta técnica el contorno de la figura es reconocible desde cualquier distancia de la iglesia. En este icono vemos cómo la imagen psicológica de la santa se forma a partir de la imagen pskoviana. La característica estructura de la oscuridad de las cuencas triangulares de los ojos acentúa la viveza de los destellos de luz y crea la impresión de una mirada muy intensa. Esta intensidad se ve reforzada por la manera de ampliar el relieve en la cara, que se logra mediante la introducción de largos destellos de luz corriendo en paralelo. Esta técnica da a la cara un carácter estático, de manera que la mirada adquiere profundidad y fuerza.

El arte pictórico pskoviano de la segunda mitad del siglo XIV finalmente se distancia de las tradiciones occidentales de fusión con el arte del oriente cristiano. Este proceso va acompañado de fenómenos comunes a todo el oriente cristiano del siglo XIV, que fue testigo de la llegada de las tormentas espirituales conocidas como Hesicaísmo, en una tensa atmósfera de formulación de los principios extremos de la concentración oriental. (Los hesicastas aparecen entre los siglos XII y XIV como un movimiento monástico en la Iglesia Ortodoxa que buscó alcanzar un estado de soledad y quietud. Los hesicastas practican ayunos y mortificaciones, con contemplaciones en las que se repiten oraciones al ritmo de la respiración procurando una absoluta concentración.)

La pintura de esta época se convierte en un campo muy rico para la contemplación y la investigación filosófica. En ninguna otra época en el arte cristiano estuvieron la espiritualidad del artista y



los medios artísticos tan íntimamente ligados. En las manos del artista, se convierten en un medio pictórico autónomo y orgánico que, además de ilustrar los sistemas filosóficos de la época, ejercen una fuerte influencia en su formación y evolución. La profunda atención a los instantáneos, casi imperceptibles, movimientos del alma, crea una técnica de síntesis de la pintura (paralela a la utilización de las letras cursivas en los manuscritos medievales) y de cambios en el lenguaje pictórico. Hay una tensión en el artista que se acumula a la libertad de la coloración con un exceso de pintura que carga y rompe la superficie, reduciéndola.

La atención se agudizó en la creación de la superficie cromática, en la atención a las técnicas de color establecidas, en el uso de un esquema pictórico: en otras palabras, utilizando todos los medios disponibles para crear la impresión no sólo de diseño lineal, sino más bien de color dinámico. El oropimente es un tinte compuesto de arsénico y azufre, de color limón, que se suele utilizar en la paleta de los pintores de Pskov. En casi todos los iconos que se han examinado se ha utilizado este tinte, ya sea puro o mezclado con otros colores. La viveza de los verdes de Pskov se ha obtenido a menudo mediante la adición de oropimente. Por la intensa correspondencia de color amarillo brillante, escarlata, bermellón, rojo-tierra, naranja y verde-cobre, una imagen que se crea es irrepetible: es la característica única del Maestro de Santa Bárbara.

Es interesante observar que en los tres iconos –la Deesis, Santas Parasceve, Bárbara y Juliana y la Synaxis de la Madre de Dios– el artista ha sustituido los haces dorados por haces amarillos mediante el uso del oropimente. En este caso, el maestro ha mantenido la integridad de la superficie cromática mediante el uso del oro sólo para los nimbos. En el icono que muestra las tres santas, el vestido de santa Bárbara ha sido directamente revestido con haces bermellón. Los haces merecen especial atención por su importancia en el arte de Pskov. Este término, en ruso *assíst* (de la raíz “as”, la tierra donde irradiaba el sol al orto), designa el uso de hojas de oro en forma de rayos, que tenía un significado simbólico en la antigüedad. Los haces de luz –*assíst*– denotan la presencia de la energía celeste: por ejemplo, los vestidos de Cristo estaban revestidos de ellos, a diferencia de los de la Madre de Dios y los santos. Más tarde, desde el siglo XV, tuvo el haz de luz una función decorativa: todos los campos cromáticos, paisajes y elementos arquitectónicos, sin distinción podrían estar revestidos con haces de luz.

Uno de los procedimientos favoritos del Maestro de Santa Bárbara, para mantener la integridad del color y la luminosidad de una pintura, era utilizar cristales de mineral blanco de grano grueso. Cuando se mezclan con colores fuertes en la oscuridad, no diluyen la fuerza de la coloración, sino que abarcan la superficie de toda la pintura con una luminosidad brillante, un polvo fino, como la Vía Láctea. La dinámica de las líneas, los drásticos contrastes cromáticos, los vivos destellos cristalinos, todos los elementos de esta pintura están revestidos de la luz. Y, de hecho, la luz se convierte en el símbolo clave del icono.

En el icono de Santas Parasceve, Bárbara y Juliana (Ilustr. IV), las técnicas utilizadas por el artista cambian de acuerdo con el tamaño del panel. La imagen más importante es la pintada de color tierra, la más sutil y transparente, que conformará el estilo de la pintura, para aumentar el efecto cromático. Cuando sea posible, el maestro utiliza las líneas de contorno, que a menudo permite el diseño esbozado en yeso, para brillar a través del color, sin interrumpir la superficie cromática con su relieve.

El contraste con la ligereza de tales motivos de color mejora la suavidad de los haces de luz ocre apagado y la fuerza de su relieve, que se logra siempre con una primera capa de cristales blancos. El efecto pictórico es absolutamente similar a la de la Synaxis de la Madre de Dios, sobre todo en los rostros de los ángeles y de Nuestro Salvador Emmanuel.

También debemos observar en este icono que los haces celestiales adquieren el significado de una verdadera y espiritual especial revelación: el eterno halo trazado en la pintura, brillante, pero con tonalidad oscura, ilumina todos los gestos, impregna la construcción de todas las figuras, que revelan la relación entre las formas y la eliminación de cualquier indicio oportunista en la pintura. Penetrada por una brillante red de haces centelleantes toda la materia se transforma en realidad, se muestra consustancial con la luz, participa en la luz, expresada por el oro. Se trata de una inteligente traducción iconográfica de la doctrina de Palamas el Hesicasta que, como ya hemos dicho, generaba en aquel tiempo una revitalización de la vida religiosa de gran alcance en Oriente.

El papel más activo en la composición es desempeñado por los destellos de la luz. Trazados con rigurosa dependencia del movimiento general de la luz, con un ritmo matemático exacto, estos revelan una atmósfera de ascesis religiosa difícil de ex-

presar con viveza similar por documentos históricos o literarios. En el artista de la pintura de Santa Bárbara el espíritu, la visión y su particular concepción de la realidad de la época se reflejan en toda su pureza.

Esto es particularmente cierto en el caso del icono de la Synaxis de la Madre de Dios (Ilustr. V). Canalizados en un único movimiento circular, los destellos de luz esplendorosos, puramente blancos, forman un cono gigante en cuyo centro está el rostro de la Madre de Dios. Si consideramos los destellos de luz, aparte de la imagen, se pone de manifiesto que incluso las parábolas formadas por la luz más alejada del centro forman parte de un único sistema armonizado. La órbita de cada una de éstas está rigurosamente definida por el sentido en el complejo movimiento que irradia desde el centro de la pintura. El esquema pictórico, transformado en un verdadero microcosmos de vida, idealmente rescata el macrocosmos de toda la cultura cristiana oriental del siglo XIV. Por lo tanto, adquiere un significado especial a través de su lenguaje pictórico. La viveza y la intensidad de su movimiento es, por su propia naturaleza, una imagen.

El artista, el Maestro de Santa Bárbara, utiliza con extraordinaria sensibilidad el principio de la composición de acuerdo con la colocación y el significado de los iconos de la iglesia. El icono de la Deesis de Nóvgorod, de la segunda mitad del siglo XIV, situado en el centro del interior de la iglesia, se basa en los principios de una rigurosa jerarquía. La figura de Cristo sentado en el trono es enorme, flanqueada simétricamente por dos grupos, la Madre de Dios y Santa Bárbara, a la izquierda, el San Juan el Precursor y Santa Parasceve a la derecha. Los grupos se muestran como dos columnas, con las figuras que parecen ser un reflejo de las otras. El principio del movimiento interno se expresa también, aunque en un primer momento, la pintura parece monumental y estática.

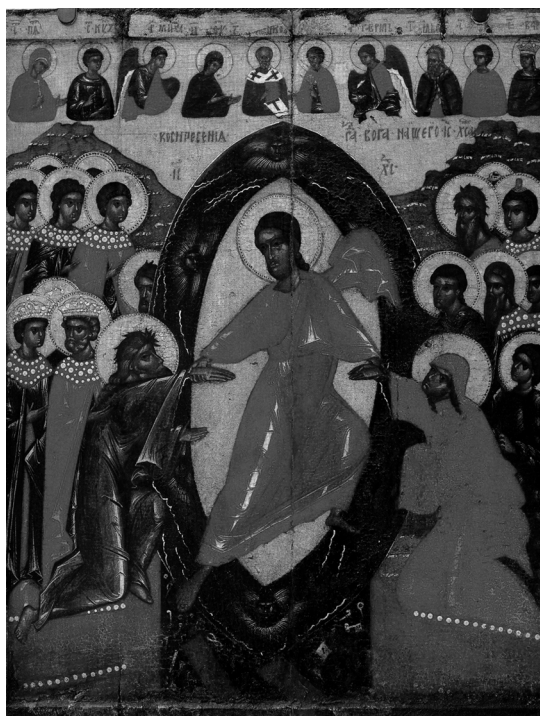
El movimiento se obtiene por el equilibrio de los elementos en relación con el centro. Por ejemplo, la base está inclinada por lo que es más alta en la izquierda de la composición que en la derecha. Pero estas alturas diferentes se compensan por la distancia en la parte superior de la composición, entre las manos de santa Bárbara y la Madre de Dios en un lado y las manos del Precursor y santa Parasceve en el otro, igual que cuando se mide desde la base. Este principio del equilibrio de la simetría también se aplica al equilibrio de color de la composición que mantiene una proporción rigurosa tanto sobre el centro de la pintura como para el sistema de líneas.

El equilibrio asimétrico en el icono de las tres santas Parasceve, Bárbara y Juliana se logra de una manera diferente. Dado que el artista se propone, como en el icono de la Deesis, organizar el espacio arquitectónico interior de la iglesia, acentúa el austero ritmo de las verticales en esta composición. Mediante la distribución de los colores en superficies geoméricamente exactas y precisas en los límites, el maestro refuerza el sistema del conjunto pictórico con una rigurosa y calculada geometría del diseño. Aunque las figuras de santas Parasceve, Bárbara y Juliana aparecen como perfectas líneas verticales que se destacan contra el oro del desnudo fondo, están de hecho en un ángulo con la vertical, como si cayeran.

El estudio de la obra artística del Maestro de Santa Bárbara pone de manifiesto un estilo sublime que tiene pocos iguales en el siglo XIV. Este icono sólo puede ser comparado con las obras de Theofanes el Griego, donde también se muestra un dominio perfecto del nuevo estilo de la pintura. La profunda espiritualidad que posee el maestro inspira todo lo que toca su mano. Presta la misma atención al diseño de color, forma y proporciones del icono, sin distinguir entre los elementos creativos y técnicas de trabajo, fusionando todos en un único arte creativo.

Las pinturas de los iconos de Cristo entronizado y de la Madre de Dios de la Deesis (Ilustr. X y XI) son similares a los frescos de la iglesia en Volotovo, y, por tanto, más bien alejados de las técnicas de la iconografía de la época. Tenemos aquí un raro ejemplo de un icono (a diferencia de una pintura al fresco) monumental ejecutado por un maestro desconocido. Esto nos permite formar una idea de la influencia recíproca entre la pintura y el fresco en un panel en el mismo estilo. El artista mantiene la forma de pintar los frescos, independientemente de la técnica. El rápido y audaz dibujo, sin gestos, las proporciones alargadas de las figuras, la luminosidad del color, las actitudes de las figuras absortas en la contemplación extática, todos son elementos que dan testimonio de la fuerza y la inspiración de una auténtica monumentalidad.

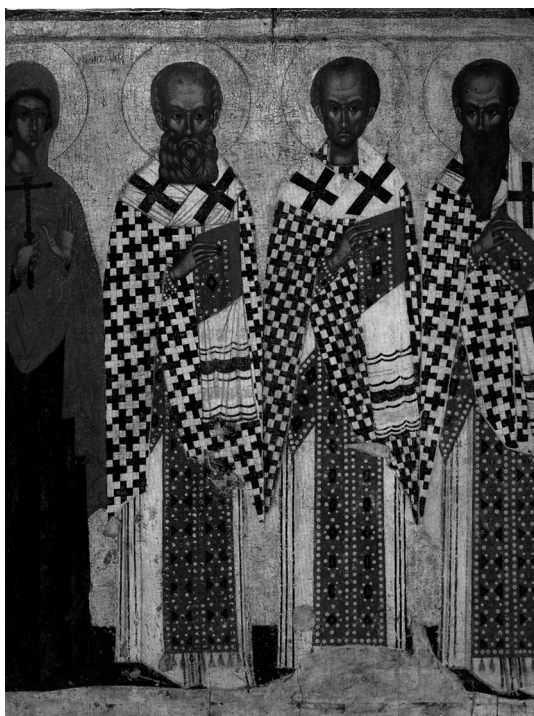
Todos los iconos del llamado periodo clásico pskoviano de los siglos XIV y XV llevan la impronta de un poderoso impulso creativo en clara distinción con el periodo del autor de la imagen de Santa Bárbara. Hay una unificación, integrada en el estilo de todas las obras de la pintura pskoviana conocida por nosotros, que comunica un espíritu de vehemencia.



VIII) Resurrección - Descenso de Cristo a los infiernos. Siglo XIV, 81,5 × 65 cm. Museo Ruso de San Petersburgo. El Evangelio apócrifo de Nicodemo es la fuente de esta representación en el arte bizantino. Esta versión que muestra a Cristo dirigiéndose a Adán, sale a la luz en el siglo XIII y se extiende en la iconografía rusa y servia en los siglos XIV y XV. Cristo se vuelve hacia Adán y vestido de rojo saca a Adán y Eva del infierno. Es típico de la composición pskoviana. En la parte superior del icono hay una franja en la que aparecen de izquierda a derecha Santa Parasceve, San Cosme, el arcángel Miguel, la Madre de Dios, San Nicolás, San Jorge, el arcángel Gabriel, Elías, San Demetrio de Tesalónica y Santa Bárbara. El icono de la colección Lichacev fue adquirido por el Museo Ruso en 1913.

Si bien nunca alcanzó la perfección del Maestro de Santa Bárbara, la pintura pskoviana continuó su dirección espiritual con una profunda unidad interior teológica y una fuerte intensidad. Un espléndido ejemplo de la pintura de este período es el icono de la Resurrección de Cristo (Descenso a los infiernos) (Ilustr. VIII). La composición se construye como un dinámico triángulo formado por la figura de Cristo con Adán y Eva, que son elevados desde el infierno, extraídas de la sombra de la muerte de la mano del Salvador. En los laterales podemos ver las estáticas figuras (dispuestas en tres órdenes) de los profetas y los justos, situados simétricamente alrededor del grupo central.

La disposición de la luz está subordinada al mismo sistema dinámico del triángulo y los grupos de los lados. Los destellos de luz en las figuras centrales son intensos, llenos de energía y movimiento,



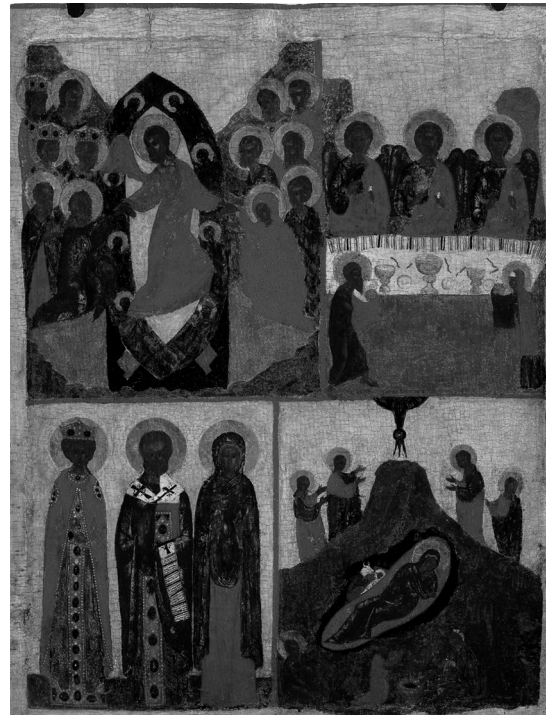
IX) Santa Parasceve, San Gregorio el Teólogo, San Juan Crisóstomo, San Basilio el Grande. Del siglo XV, 147 × 134 cm. Galería Tretiakov, Moscú. Este tipo de icono continúa con la antigua tradición bizantina de retratar a los Padres de la Iglesia. Como tal, se remonta a la época de los frescos del altar del período preiconocástico antes del siglo VII y está relacionado con el tema de los Concilios. San Basilio de Cesarea, San Gregorio Nacianceno y el arzobispo San Juan Crisóstomo de Constantinopla se representan a menudo juntos en el siglo IV, como los “pilares de la teología ortodoxa cristiana”. La presencia de Santa Parasceve es inusual en este contexto. Ella se presenta como un símbolo del sacrificio litúrgico, según se desprende de los textos elaborados y redactados por los tres padres. El panel se encontraba en una capilla cerca del Monasterio de Snetogory en Pskov, y fue adquirido por la Galería Tretiakov en 1917.

mientras que la disposición de las figuras laterales es estática. En este icono los destellos de luz, a diferencia de los iconos de la Iglesia de Santa Bárbara, cubren un área muy grande, puesto que los campos cromáticos están subordinados a la dinámica general. A veces el maestro cubre casi todos los colores con trazos de blanco, destacando todos los hechos con lógica y expresión impecables.

Al concentrar la atención del espectador en el centro de la composición, el artista alcanza el resultado deseado por la repetición continua de la misma composición técnica. El dinamismo del triángulo central está reforzado por el dinamismo del color, por el dinamismo de la luz centelleante, el dinamismo de la acción psicológica. Repitiendo sin cesar este esquema básico, el artista alcanza grandes alturas en su pintura.



X) **Trinidad del Antiguo Testamento.** Siglo XV, 145 × 108 cm. Galería Tretiakov, Moscú. La iconografía de la Trinidad toma su inspiración en la hospitalidad de Abraham a los tres misteriosos peregrinos de Mambré. Se remonta a los comienzos del arte cristiano en el siglo IV. Desde el principio existieron dos variantes: una en la que las cabezas se encuentran en una altura igual (como en los iconos de Pskov) y otra en forma piramidal. En el siglo XIV y XV en la Rus estas pinturas a veces representan a la Trinidad como personas individualizadas (tal el icono de Rublev) y en otros como el Dios indivisible, uno y trino. El pintor pskoviano elige la forma arcaica, y retrata a los peregrinos en una pose rígida y solemne, sin característica diferencial entre ellos. El icono proviene de la colección Scerbatov y fue adquirido por la Galería Tretiakov en 1930.



XI) **Icono de cuatro partes.** Siglo XVI, 81 × 65 cm. Colección de N. A. Vorob, Moscú. Los iconos de este tipo enlazan en general varias composiciones. En la parte superior del icono vemos el Descenso a los infiernos y la Trinidad del Antiguo Testamento. En la parte inferior se muestran los Santos Bárbara, Juliana, Nicolás, y el Nacimiento de Cristo. Es evidente una inspiración en los famosos modelos iconográficos de la escuela pskoviana.

La primera representación de la Resurrección de Cristo se encuentra en las artes aplicadas, en particular en las miniaturas de los siglos VI-VII, que esbozan y desarrollan gradualmente la importancia de la composición, que se encuentra después en el arte figurativo de los siglos VII a X. Este es el icono pskoviano más antiguo dedicado al tema de la Resurrección. A pesar de la relación directa con las composiciones canónicas, esta elaboración temática no se corresponde ni con la iconografía bizantina y rusa ni con la de Europa occidental: un hecho que es aún más sorprendente si pensamos que esta tipología de Pskov se mantendrá durante unos dos siglos (XIV-XVI), y que sólo se conocen cuatro obras similares, entre ellas el Icono de cuatro partes: la Resurrección, Trinidad, los Santos y la Navidad (Ilustr. XI).

En todos estos iconos de muy diferentes épocas, el canon para la representación del grupo central se

mantiene muy estrictamente. Cristo se encuentra en una Mandorla de forma elíptica con extremos puntiagudos, con la parte central pintada del mismo color que el fondo. En el anillo de la Mandorla se muestran querubines. En otras composiciones contemporáneas la Mandorla tiene una forma elíptica o se compone de círculos concéntricos que manifiestan la gloria divina que fluye de Cristo, mientras que en el estilo de Pskov la forma en que se presenta la tipología de la mandorla muestra su entrada en el mundo celestial, custodiado por querubines. La mandorla tiene una función similar a la del ábside, que se define como la apertura de una puerta al otro mundo.

Sabemos de sólo otros tres ejemplos en los que la forma de la Mandorla y la composición son similares a los de Pskov; la más antigua es una miniatura en el Evangeliarum de Trapezunde del siglo X, junto con el fresco en la Iglesia de Santa Bárbara

en Capadocia del siglo XI y el fresco de la Kariye Camii en Constantinopla. Esta afinidad es una prueba clara de la estrecha relación entre la iconografía pskoviana y los ejemplos del Oriente cristiano. Una vez más, la representación de Cristo con vestiduras rojas sólo es típica de la iconografía de Pskov; por lo general se muestra a Cristo con túnica azul y manto azul oscuro, o con manto azul y túnica ocre. Desde el siglo XIV, Cristo se muestra en ocre o blanco con ornamentos de oro con haces centelleantes en las composiciones de la Resurrección. Sólo en la iconografía pskoviana Cristo siempre se muestra con vestiduras rojas, con el manto oscuro y túnica de color naranja. El rojo en la más antigua tradición cristiana oriental simboliza la resurrección y la inmortalidad, mientras que las vestiduras de Cristo resucitado que se muestra aquí representan su victoria sobre la muerte, como canta el *Troparion* de Pascua:

Por su muerte ha pisoteado la muerte, dando vida a los que estaban en la tumba.

Es interesante ver cómo la imagen está fuera del marco de la izquierda, mientras que a la derecha de la composición se corta por el borde del margen. Es evidente que en Pskov hubo tanta precisión para este tema que incluso un campo aparentemente de tan insignificante detalle, tuvo el efecto de acentuar el dinamismo, y está presente en casi todas las composiciones entre los siglos XIV y XVI. La coloración oscura del icono, construido con fuertes contrastes cromáticos y tonales, está firmemente vinculada con el uso de los rápidos destellos de luz, un efecto obtenido mediante el uso de cristales minerales. La forma de utilizar el color, la luz, el uso de los blancos de diferente granulado, son similares a las técnicas del Maestro de Santa Bárbara, aunque aplicado de una forma más prolija y con una elegancia nata.

Observamos los principios del arte pskoviano con mucha precisión en el icono del Arcángel Gabriel del siglo XIV. La tonalidad plata oscura en esta pintura fue obtenida por una adición igual de blanco a todos los colores. El dinamismo cromático de la totalidad, las zonas luminosas de color se consiguen por los instantáneos destellos de luz antes mencionados. En este icono vemos por primera vez el uso del ocre característico de la pintura de Pskov en el siglo XV: el color se aplica de forma muy brillante en una compacta capa de ocre con un toque de color negro. El modelado del trabajo de ocre se acentúa esquemáticamente, encerrado dentro de estrictos límites geométricos sin transición a la sombra. Pero la pintura de las manos es muy diferente de la pintura de la cara,

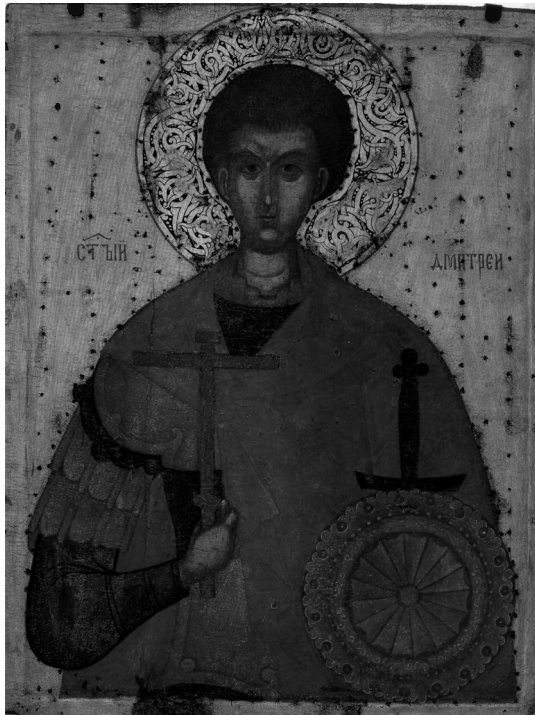
ésta se aplica muy libremente, desapareciendo en la sombra. Al final de la época en que se produjo este icono, la pintura pskoviana pierde para siempre el vigor cromático, los contrastes tonales y el uso del ocre carne tan típicos de la pintura del siglo XIV.

Los colores oscuros del siglo XIV, llenos de expresión, dan paso al nuevo y solemne estilo oficial del siglo XV. Sin embargo, debemos señalar que, a pesar de estos distintos cambios, el carácter básico de las figuras pskovianas permanece sin cambios.

El icono de San Basilio el Grande, del siglo XV, carece de imágenes jerarquizadas. Las figuras de los santos obispos vestidos de blanco se proyectan como columnas de luz. Esta es una repetición de la técnica vista en el siglo XIV en la composición del Descenso al infierno, pero el impetuoso estilo del artista del siglo XIV aparece aquí con una nueva apariencia. Las figuras de los santos obispos se repiten con un ritmo regular, al igual que los gestos. Las mismas expresiones de la cara, claramente combinadas para crear una impresión de solemnidad y ceremonial. Sin embargo, medido a través del ritmo del nuevo estilo de composición, la intensidad explícita de las figuras y la adecuación de los elementos geométricos y pictóricos son eco del arte tempestuoso del siglo XIV. Vemos muy claramente presente la fuerza espiritual inmutable del antiguo Pskov.

Estos cambios en la dimensión espiritual del icono se reflejan también en las técnicas pictóricas. La manera de enfocar la pintura es similar a la del Arcángel Miguel en el icono del Museo Ruso. Aquí la técnica pictórica es mucho más clásica, el ocre pierde el sombreado poco a poco, el dibujo es firme, riguroso, austero. La atmósfera normativa clásica determina la medida de los contrastes cromáticos y el control del gesto. Uno de los principales rasgos distintivos de la nueva corriente es la forma en que casi la totalidad de la superficie de la pintura se cubre con un espeso y todavía sutil haz de luz. A partir de ahora los colores, cubiertos con una brillante red de oro, asumirán un importante carácter decorativo y perderán para siempre la "mágica" fuerza simbólica que tenían anteriormente.

El icono de la Trinidad del Antiguo Testamento (Ilustr. X), del siglo XVI, es un buen ejemplo de la distinta elaboración de las técnicas pictóricas respecto del siglo XV. La composición frontal simétrica diseñada para solemne soporte de la liturgia, la rigurosa uniformidad de poses y gestos de los ángeles, muestran una cierta confirmación de la tra-



XII) San Demetrio de Tesalónica. Del siglo XV, 87 × 67 cm. Museo Ruso de San Petersburgo. Gobernador de Tesalónica, Demetrio vivió en los siglos III-IV y fue martirizado por el emperador Maximino Galerio. Junto a San Jorge era muy venerado en la Rus como un defensor de la fe y de su país. Este icono está representado como un guerrero con armadura y manto escarlata. Desde el siglo XV en adelante tiene una cruz en la mano derecha (como se puede ver aquí) que recuerda su martirio, mientras que en la izquierda lleva la espada y el escudo. Aquí el halo con incrustaciones de oro lleva motivos turcos contorneados en negro. El icono proviene de la Iglesia de Santa Bárbara, en Pskov y fue adquirido por el Museo Ruso de San Petersburgo en 1933.

dición. Es interesante observar que la parte inferior del icono –con Abraham y Sara en los extremos, y en el centro Abraham en el momento de sacrificar el cordero– constituye un escenario lleno de movimiento, muy diferente de la parte superior.

La suavizada pintura en el icono de color naranja, rojo y verde, cubierto completamente de haces de oro tiene muchos elementos en común con la difusión de las nuevas tendencias, más que con el arte del pasado. De hecho, el espectacular juego de colores se sustituirá por la brillante red de oro de la ornamentación, y los haces cubren completamente todos los objetos. La imagen en sí queda, por tanto, debilitada, la intensidad de las figuras da paso a un ritmo tranquilo de acuerdo con la formalidad de la solemne celebración litúrgica.

Las obras finales del siglo XIV-principios del siglo XV, examinadas hasta ahora, forman el núcleo de

la pintura pskoviana. En este momento el proceso de formación de todas las imágenes viene a completarse. La pintura del Maestro de Santa Bárbara ha representado una poderosa y solitaria llama, espiritualmente en relación con las obras de Volotovo y con las de Theofanes el griego; está fuertemente influido por la formación de las otras escuelas, pero la pskoviana posee un estilo inimitable y sin igual para su generación.

El arte pictórico del Pskov clásico entre el final del siglo XIV y comienzos del siglo XV se elevó al más alto nivel de habilidad magistral y pudo resolver fácilmente los problemas más difíciles, pero careciendo de la libertad y la expresión enérgica que había estado presente en la época anterior.

La pintura del icono de San Demetrio de Tesalónica (Ilustr. XII) está normalizada, es austera, controlada en tono y color. La mezcla para el contraste de colores está unificada por una espesa red de haces centelleantes de oro. La manifestación de los ornamentos, la forma de las armaduras, de las armas y los signos en sí, se ve fácilmente que están vinculadas a la iconografía de los guerreros en los frescos de la Iglesia de Nuestro Salvador en Kovali, y en especial a la representación de San Demetrio en el Monasterio de San Pablo en el Monte Athos. La elección de colores (ocre naranja, cobre verde brillante, bermellón oscuro) y la forma de utilizarlos; las superficies cromáticas recubiertas de destellos de luz, son características típicas de la normativa de la pintura de pskoviana del siglo XV. Si bien sólo unos pocos saben de las representaciones de guerreros a caballo en la iconografía de Pskov (como el icono del Milagro de San Jorge, del siglo XIV), la iconografía de los santos guerreros en la antigua Pskov debe haber sido muy abundante, a juzgar por la variedad de modos de tratar este tema. Los iconos que reunimos más a menudo son similares a los ejemplos encontrados en el sur de las tierras eslavas. No es difícil apreciar este parecido si se tiene en cuenta los iconos y frescos de este tema en Serbia y Macedonia y en Nóvgorod, los frescos de la iglesia de Nuestro Salvador en Kovali, vinculada a su vez al arte de los Balcanes. El icono de San Demetrio de Tesalónica del siglo XIV, de cuerpo entero, y el icono del mismo nombre del siglo XV, muestran inequívocamente a Pskov y los contactos entre las más avanzadas tendencias de la época.

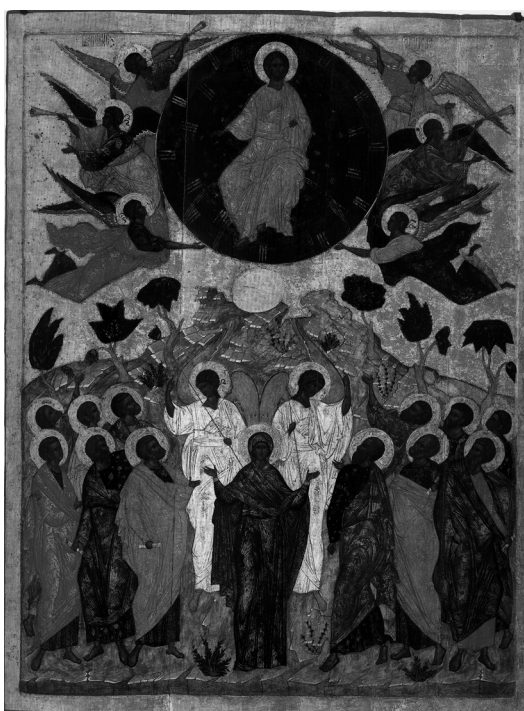
La historia general de la evolución del arte en el oriente cristiano puede ser pensada como la historia de la evolución del canon en los diversos contextos artísticos nacionales. El arte de Pskov se muestra en este sentido con especial claridad. No

sabemos de ninguna otra tradición pictórica que tenga la coherencia de Pskov, que a través de todas las etapas de su historia ha mostrado la fisonomía espiritual de su propio pueblo. El ardor e irrepetible originalidad de sus imágenes, la exactitud y la tradición de su técnica, la estructura básica de la pintura de Pskov, la diferencia de las demás, no pasa por recesiones críticas como ocurrió, por ejemplo, en el arte de Moscú a finales del siglo XVI. Se logró, a fuerza de mantener el canon, la preservación de la experiencia de las sucesivas generaciones de muchos siglos.

Si consideramos todo lo que se ha dicho hasta ahora, no es sorprendente que después de dos siglos, el arte de Pskov todavía mantenga sus propios principios y obras grandiosas, efervescencia artística alimentada por el entusiasmo de los ciudadanos de Pskov. La estabilidad de las tradiciones es particularmente convincente cuando comparamos los iconos de un tema similar, como el Descenso al Infierno, pintado en los siglos XIV-XV. El modelo básico se mantiene sin cambios en todas estas obras: la dinámica del triángulo en el centro, la quietud de los grupos a los lados, la fisonomía de las caras, su caracterización psicológica y el uso de color y del simbolismo en cada programa iconográfico.

En el icono pskoviano del Descenso al Infierno, a diferencia de las obras sobre este tema iconográfico de otras escuelas, la Mandorla tiene siempre una forma elíptica con extremos puntiagudos, mientras que la parte central está pintada en el color de fondo. Las posturas de las figuras centrales en el grupo no han cambiado. Los iconógrafos de diferentes épocas han repetido con extrema precisión el animado gesto con el que Cristo llama a Adán y Eva a Sí desde la sombra de la muerte, y la tensión psicológica de las personas en el centro de la composición. Más tarde, el dinamismo de los iconos se desvanece, pero la profundidad y la expresividad de las figuras siguen siendo las mismas.

En el siglo XVI la hegemonía de Moscú y la unificación de las más importantes ciudades antiguas de Rusia se ha completado. El estilo artístico que pasó cerca de las fronteras de Moscú, formado bajo la influencia de las ciudades más allá de los bosques (Vladimir, Rostov, Suzdal y otras), se convierte en un elemento común de todas las escuelas locales, y por lo tanto, también de Pskov. Sin embargo, un terco deseo de mantener las antiguas tradiciones llevó a veces al arcaísmo consciente de las figuras. Esto se refleja claramente en las respuestas que los iconógrafos de Pskov dieron a Gennadii Arzobispo de Nóvgorod y a los gobernadores:



XIII) Ascensión de Nuestro Señor. 1542, 179 × 135 cm. Museo de Nóvgorod. El tipo de icono de la Ascensión se originó en el mundo bizantino y se basa en la narración de los Hechos de los Apóstoles, con la inclusión de la imagen de la Madre de Dios que personifica la Iglesia. Un interesante detalle aquí es la piedra curva con las huellas de Cristo desde donde, según la tradición, ascendió al cielo. Además de las fuentes bíblicas (Nahum, Ezequiel), hay una serie de historias de peregrinos en la literatura medieval rusa respecto a esta reliquia que se conserva en la iglesia en el Monte de los Olivos. En el borde inferior del icono está el nombre de Iona, la persona que lo encargó y la fecha de su conclusión. El panel viene de la Iglesia nueva de la Ascensión en Pskov, construida a principios de 1467.

... el gran iconógrafo Pereslav se puso de pie junto a otros grandes iconógrafos y dijo:

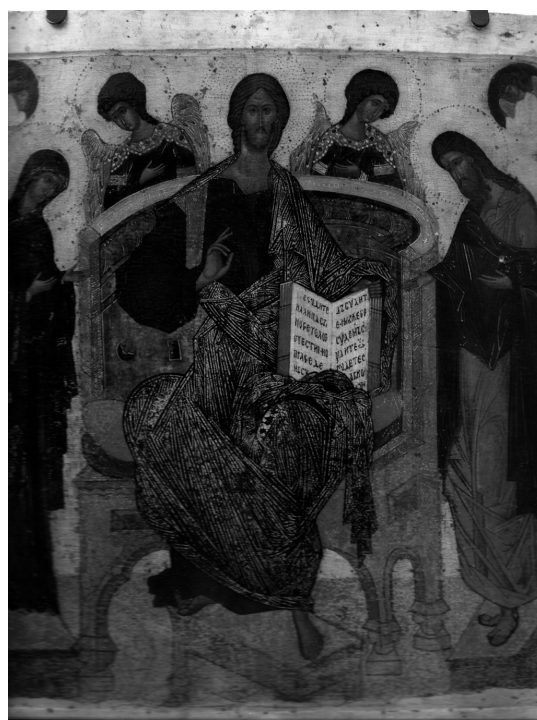
Los iconos que nosotros pintamos son ejemplos de pintura de los antiguos, a partir de los cuales hemos aprendido, ejemplos tomados de los griegos. Nunca se nos pidió que la pintura fuera de cualquier otra manera. Para los pintores de Pskov es preferible obedecer a los cánones de los iconógrafos que los de un arzobispo...

Un ejemplo de esa actitud conservadora se muestra en el icono del Nacimiento de Cristo del siglo XVI de OPOCHKA. Para dar a un icono un aspecto antiguo el artista se inspiró en fuentes antiguas, probablemente frescos, utilizando técnicas y principios de composición de la pintura mural.

Los iconos de la Ascensión (Ilustr. XIII) y la Entrada en Jerusalén (Ilustr. XIV) muestran una gran familiaridad del artista con los métodos griegos. Estos



XIV) **Entrada en Jerusalén.** Primera mitad del siglo XVI, 76 × 58 cm. Museo de Pskov. El diseño de este tipo de icono se remonta a la antigua tipología bizantina del siglo IX. Cristo es representado sentado a la jineta en un caballo, pero su mirada se dirige directamente hacia adelante, hacia Jerusalén. Este diseño griego antiguo, raro en la Rus, parece estar bastante generalizado en Pskov. Nos encontramos con un icono del mismo período en la Iglesia de los Arcángeles Miguel y Gabriel. Esto lleva a la conjetura de que hubo sólo un ejemplo procedente de la zona bizantina. El icono es parte del ciclo de las fiestas de la Santa Cruz de la Iglesia de San Nicolás en Liubiatovo, cerca de Pskov, desde donde fueron trasladados al Museo de Pskov, en 1948.



XV) **Cristo en el trono.** De una Deesis c. siglo XVI, 75 × 63 cm. Galería Tretiakov, Moscú. Cristo en el trono es el eje central de una Deesis. A los lados están la Madre de Dios y San Juan el Precursor con los arcángeles Miguel y Gabriel. En el Evangelio abierto por Cristo están las palabras típicas de esta imagen: "No juzguéis según la apariencia, juzgad con juicio recto" (cf. Jn 7, 24). Este trabajo, muy cercano al estilo moscovita, mantiene indiscutibles vínculos con la escuela de Pskov, como puede verse en la estructura del diseño, el uso del resplandor y de las piedras preciosas que adornan el vestido de la personajes. Los tres paneles de la Deesis (Cristo entronizado y los Santos en oración) proceden de la colección Silin. Pasaron a la Galería Tretiakov en 1938.

iconos se basan en la influencia –nunca perdida en la pintura de Pskov– de la relación con Athos y Mistra, que fue mucho más decisiva para la pintura de Pskov que los vínculos con otras escuelas iconográficas rusas. Este fenómeno se explica por la importancia dentro de la cultura pskoviana de los monasterios orientados hacia Athos, como faro de la espiritualidad cristiana en oriente. Debido a esto, la base de la originalidad de la pintura pskoviana no se deriva de un deseo de independencia, sino de la búsqueda de un fuerte vínculo con los documentos espirituales de la Presencia de Cristo y de la Madre de Dios en la tierra.

Este fue el motivo de la profundidad y la complejidad de la composición teológica. Por ejemplo, en el icono de la Ascensión la presencia de los ángeles con trompetas que soportan la Mandorla de Cristo se refiere también a la mención en los Hechos de los Apóstoles de la narración de la Segun-

da Venida del Apocalipsis, proyectando en esta obra una luz escatológica. La presencia de cantos rodados en los que están impresas las huellas de Cristo (Su última huella de Su vida terrenal), subraya el instante del paso del Salvador al Cielo. Esta última representación está fuertemente ligada a los apócrifos y a fuentes literarias medievales, subrayando una vez más el firme deseo de Pskov de la cultura espiritual que impregna y nutre su pensamiento.

El estilo pictórico de la Deesis: Cristo en el Trono (Ilustr. XV) y Los santos en oración (Ilustr. XVI), del siglo XVI, corresponde sin embargo al estilo dictado por Moscú en ese momento a toda la Rus. Los principales pintores pskovianos demuestran aquí que se han quedado obsoletos. A partir de ahora, los iconos se elaboran con la precisión de una estructura lineal aplicada con la misma lógica austera pskoviana presente en la pintura de los siglos



XIV-XV. Los mismos elementos se destacan en la forma en que están pintados con un color carne y una fina capa de ocre, con un sombreado modelado obtenido por un proceso de transparencia. El dibujo ocre es rigurosamente caligráfico. Los destellos de luz en los rostros son ahora escasos, sólo se ven en los rostros del Salvador, Juan el Precursor, la Madre de Dios y de los Arcángeles.

Sería una injusticia explicar el carácter singular de la técnica de Pskov refiriéndonos únicamente a circunstancias históricas y a la fidelidad a la tradición artística. En la evaluación de la fuerza y originalidad de la pintura pskoviana no debemos olvidar el gran apego a su propia ciudad en la que los ciudadanos de Pskov vivían y morían, como ocurre en todas las sociedades endógamas. Es imposible no ver esta característica en toda su vida austera y educada en un civismo ejemplar, representado por su amor a la campana del Parlamento, a la Casa de la Santísima Trinidad, el antiguo emblema de Pskov.

Este sentimiento se muestra en los suspiros del cronista pskoviano, que llora la pérdida de la independencia de la ciudad, cuando el príncipe moscovita, el cruel Vasili III toma la ciudad, después que sus antecesores habían sometido a los principados de Suzdal, Kiev y a la misma Nóvgorod la Grande. Es una narración sobria, triste, con un aroma que recuerda las viejas páginas del siglo XIII, la épica, la oratoria...

¡Oh gloriosísima ciudad, grande Pskov! ¿Por qué lloras y te lamentas? Y responde la bellísima ciudad de Pskov: "¿Cómo no he de lamentarme, cómo no llorar y sufrir por mi desolación? Un águila de muchas alas ha volado encima al escarnio de mí y se ha apoderado de mis tres cedros del Líbano; y mi belleza y a mis hijos ha raptado, y Dios lo permitió por nuestros pecados; y dejaron desierta nuestra tierra y destruyeron nuestra ciudad, y encarcelaron a mis gentes, y devastaron mis plazas, y en otras plazas esparcieron inmundicias de caballos; y se llevaron a nuestro padre y a nuestros hermanos, donde no habían estado los padres, los abuelos, los antepasados nuestros, y expusieron a nuestras madres y a nuestras hermanas. Y muchos otros en la ciudad se hicieron monjes, y las mujeres se recluyeron en los monasterios, y no queriendo quedarse en la prisión se fueron de la propia ciudad a otras ciudades..."

Es precisamente este sentimiento el que nos transmiten a través de los siglos los prodigiosos, apasionados, desconocidos maestros del arte de Pskov.

Pskov desgraciadamente ha experimentado innumerables guerras en el curso de las cuales un gran número de obras de gran valor perecieron. Basta



XVI) **Los santos en oración.** Paneles laterales de la Deesis anterior, cada panel de 75 × 31 cm. Galería Tretiakov, Moscú. Los santos están dispuestos en tres filas. A la izquierda está San Pedro: "Tú eres el Cristo, el Hijo de Dios" está escrito en su rollo. San Juan Evangelista está con él. "En el principio era el Verbo, y el Verbo estaba con Dios y el Verbo era Dios". En la segunda fila están San Demetrio de Tesalónica, el Metropolitano Piotr y San Jorge. Por último, el Metropolitano Iona, Savva de Storozev, Dimitri de Priluki y Sergio de Radonega. En la tabla de la derecha están San Pablo y San Juan Crisóstomo. En la segunda fila San Basilio el Grande, el Metropolitano Alex y el príncipe Boris. Al final, San Gregorio Nacianceno, Vasili Pariski, Pavel de Obnora y el príncipe Gleb. La elección de los santos parece indicar que la composición representa a los patronos de la familia del zar Ivan III (1440-1505) y que se remonta a la época de las batallas por su sucesión.

con mencionar la invasión francesa de 1812 y la más reciente segunda guerra mundial, por no hablar de la destrucción deliberada o el abandono total durante el régimen comunista desde 1918 hasta unos años después de la muerte de Stalin: decenas de cientos de iglesias e iconos de valor excepcional fueron destruidos por las guerras, el ateísmo militante, el abandono y el tiempo en el territorio de Pskov.

Es tarea de los estudiosos reconstruir, desde la individualidad que las obras han conservado, la fisonomía de esta cultura única en su tipo. Esto es posible desde el momento en que nos encontramos en el ámbito del arte medieval, que podemos usar los cánones que en este caso deben ser entendidos como un conjunto de leyes y costumbres. El canon incluye dentro de sí mismo todos los ele-

mentos de la técnica, no sólo los elementos iconográficos, sino también el sistema de proporciones, técnicas de preparación de colores y materiales, la disciplina y la psicología de la creatividad propia. De esta manera, el canon medieval permitió al artista concentrar todas sus fuerzas en un ámbito restringido, un campo que dirige el talento de las personas y de generaciones enteras hacia la producción de obras profundas ricas en contenido teológico y filosófico. La naturaleza especial de la cultura medieval es la que nos permite ver en un icono no sólo la única, irrepetible obra de un artista, sino también todos los eslabones de la cadena de la expresión artística.

Pero esto sólo es posible si el estudioso del arte basa su investigación en todos los elementos que han tenido un papel decisivo en la cultura pskoviana. Podríamos fácilmente pasar por alto el impulso religioso del arte medieval y ver en un icono un mero esbozo del realismo naturalista. Pero un análisis de este tipo no favorece la comprensión real de la cultura de ese período histórico. La característica principal de Pskov es el casi literal retorno a la más antigua tradición oriental. Un fenómeno difícil de explicar, pero ciertamente no vinculado al estilo particular de una escuela local o al gusto, la costumbre o la tradición artística, sino más bien a la espiritualidad propia de Pskov. Nosotros no estamos en condiciones de deducir en qué consiste. Sólo podemos suponer que este fenómeno se deriva de cualquiera de los monasterios y de la atmósfera de fervor espiritual que debió, sin duda, existir allí, desde la vida solitaria de un ermitaño, a partir de la experiencia mística que sin duda floreció.

## Bibliografía<sup>1</sup>

Hay bastante sobre Nóvgorod la Grande y Pskov, pero casi únicamente sobre arquitectura medieval. Es, o del siglo XIX –con los criterios de historiografía y los estudios del arte de esa época, eminentemente clasicistas, y aún retrasados del resto de Europa– o del periodo soviético, marcados –venga o no a cuento– por el marchamo del materialismo dialéctico marxista y el realismo socialista con sus corolarios del feudalismo omnipresente y el desprecio a la religión. Solamente a partir de la jefatura de Jruschov y en algunos años posteriores se abrió la mano para unos estudios más libres; pero la formación de los historiadores en general y de los historiadores del arte en particular siguió siendo marxista y –*malgré lui*– sesgada. La ruina que trajo la perestroika y el capitalismo salvaje posterior tampoco se han ocupado mucho de estos temas.

- Serebrianiiski, N. *Ocerki po istorii monaseskoj zizni v poskoski zemle* (Ensayos sobre historia de la vida monástica en el área de Pskov). Moskva, 1908.
- Okulic-Kazarin, N. F. *Sputnik podrevnemu Pskovu* (Guía del Antiguo Pskov). Pskov, 1911.
- Grisenko, A. "Ruskaia ikona kak iskusstvo zivopisi" (Los iconos rusos como arte pictórico). *Vosprosy zivopisi*, nº 3, 1917.
- Nekrasov, A.I. *Drevnii Pskov* (Antiguo Pskov). Moskva, 1929.
- Lazarev, V.N. "Zivopis' Pskova. Vklad Novgoroda i Pskova v Ruskoie iskusstvo" (Pintura de Pskov. Una contribución al arte ruso de Novgorod la Grande). En: *Istoriia russkogo iskusstva*, vol. II. Moskva, 1954.
- Grabar, I. E. *Chudozestvennaia skola drevnego Pskova* (Historia del arte pictórico del antiguo Pskov). Moskva, 1966.
- "Povest' o Pskovskom vziatii" (Historia de la conquista de Pskov). En: *Pamiatniki literatury Drevnei Russii. Konec XV – pervaiia poloviva XVI veka*. Moskva, 1984.
- Sorokatiui, V. M. "Pskovskaiia ikona conca XIV – nacala XV v" (Los iconos de Pskov de finales del siglo XIV a principios del siglo XV). En: *Drevnerusskoie iskusstvo XIV – XV vv.* Moskva, 1984.

<sup>1</sup> Este es un trabajo de campo realizado durante un mes en Nóvgorod la Grande y Pskov. Para él, obtuve la inapreciable ayuda de los monjes iconógrafos de los monasterios, que fuera del tiempo y casi del espacio, han dedicado su vida a esa ventana al cielo que es el icono; no una pintura ni menos una obra de arte. A ellos, anónimos servidores de Dios, debo este artículo.