

VIVIFICACIÓN DEL ICONO BIZANTINO EN LA PINTURA DE MARC CHAGALL

(Vivification of the Byzantine icon in Marc Chagall's painting)

Guillermo Aguirre-Martínez
Ruhr-Universität Bochum, Alemania
guillermo-aguirre@hotmail.com

ISSN: 1698-322X ISSN INTERNET: 2340-8146

Fecha de recepción: 17.04.2016

Fecha de evaluación: 26.09.2016

Cuadernos de Rusística Española n° 12, (2016), 1757 - 189

RESUMEN

El presente artículo establece una serie de rasgos orientados a comprender la pintura de Chagall en relación con la secular tradición del icono bizantino. A partir de aspectos como la figuración o el uso del color, estableceremos un nexo que parte de la tradición bizantina, se adentra en la obra de los suprematistas, hasta desembocar en la obra del artista de origen bielorruso.

Palabras clave: Chagall; pintura S. XX; icono; arte ruso.

ABSTRACT:

This paper shows a series of characteristics focused on understanding Chagall's art in relation with the Byzantine artistic tradition of the icon. From features as figurative forms or the use of colour, it will be established a link between the byzantine tradition, the suprematist aesthetics, and Marc Chagall's work.

Keywords: Chagall; XX Century-Painting; Icon; Russian Art.

1. INTRODUCCIÓN

Como artista eminentemente simbólico, resulta interesante observar cómo Chagall teje su universo creativo con base a un uso de los colores afianzado sobre una serie de correspondencias orientadas a revivificar un horizonte existencial no siempre amable en lo que respecta a sus aspectos biográficos. En este sentido relativo a la organización del cosmos pictórico, el parentesco de su obra con la tradición bizantina de iconos sitúa a aquélla en un doble plano, religioso y estético, a un mismo tiempo.¹ Con Chagall entramos en la esfera de aquellos creadores instalados en su obra como si ésta, como si todo cuanto rodea a ésta, se elevase a modo de ermita, de santuario de proporciones inmensamente más amplias a las advertidas de tomar cada una de sus

1. Guerman destaca como cualidades propiamente bizantinas de la pintura del bielorruso —nacionalizado francés—, “el alargamiento extremo de las figuras, el rechazo de la perspectiva, la plasticidad del espacio interior, la frontalidad que a menudo encontramos en sus cuadros [o] el uso ocasional del rojo en el fondo como en los iconos de la escuela de Novgorod” (Guerman 1995: 21).

pinturas por aislado. Chagall, podemos decir, reside con su pintura en su particular santuario.²

Esta reclusión en el color, en un color más y más saturado de sentido a medida que su obra se desarrolla, muestra una función propia conforme su juego de correspondencias cromáticas va adquiriendo densidad y significación. En este aspecto, se alcanza incluso el muy interesante punto de que, trabajando Chagall en el marco de un arte figurativo, sus imágenes llegan a resultar en cierto modo prescindibles —tómese ello en sentido laxo y en relación con la significación del color que deseamos exponer— pues es su simbolismo cromático y no tanto las formas en sí, aquello que acabará por dotar de fuerza a su creación, el lugar desde el que el propio artista nos habla, en fin. Esto nos lleva, claro está, a una abstracción por vía figurativa que, en cualquier caso, puede comprenderse como cauce usual, ya sea mediante el ritmo, el color, la textura, etc., de todo arte logrado, dado que en este último la forma no deja de ser una concreción última de ese ordenamiento profundo donde reside la voz del artista.

En relación con estas particularidades, parece interesante observar cómo, por otra parte, el camino, el despertar del color en la pintura rusa no ya como elemento estático sino como componente dinámico, cobra especial fuerza en la paleta tanto de Kandinsky como de Malévich, quienes según lo recién expuesto pueden entenderse como pintores, a su manera, igualmente de iconos, dado que es a partir de su función simbólica el modo en que la estética de ambos va a ofrecer todas sus potencialidades si bien dentro de una expresión desecularizada en la medida en que la abstracción nos devuelve a un sentir espiritual de naturaleza mística, ajena a conceptos, dogmas y cosificaciones.³ El ritmo cromático, de manera natural —orgánica—, encarna su propio despertar. Esta pintura es, pues, una oración cromática que requiere de la activación anímica del sujeto para cumplir con una función estética plena.

Comprendemos así que en Chagall, poniendo su pintura en relación con los hallazgos de los creadores suprematistas, los colores persisten en su función simbólica, si bien el ritmo —presentado por medio de formas fundamentalmente geométricas en la obra de aquéllos—, queda en el pintor bielorruso aposentado sobre la plasticidad y

2. Encontramos en este desplazamiento, en esta elevación —literal incluso— de sus figuras, un rasgo afín a toda pintura de intención sacra. Es éste uno de los rasgos que emparenta la pintura del bielorruso con la tradición del icono bizantino. En todo ello observamos una función simbólica en la medida en que la imagen nos desplaza hacia un orden no fenoménico. Menciona al respecto Anca Vasiliu que: “La visibilidad del icono funciona como sustentáculo figurativo para anunciar una presencia que, sin embargo, permanece invisible. Por eso el icono, una vez que con su modelo se ha abierto paso a través de lo invisible y de la muerte, sólo puede ser visto como visibilidad de lo invisible, cualquiera que sea la entidad figurativa que le sirve de soporte” (VV.AA 2003: 212).
3. “L’art traditionnel de l’Église est remplacé par une peinture profane à sujet religieux qui deviant un ‘genre’ parmi d’autres; elle acquiert, grâce aux prémisses qui servent de base à cette culture, une vie autonome, indépendante de l’Église, et dépend déjà entièrement du peintre. Ce nouvel art religieux, tout comme l’architecture et la sculpture, entre, avec l’ensemble de l’art profane, dans le grand courant de l’art occidental. S’adaptant aux exigences culturelles de la société et aux voies empruntées par la pensée religieuse et philosophique, il traverse toutes les étapes principales de l’art occidental de son temps: le baroque, le classicisme, le romantisme, etc.” (Ouspensky 1980: 402).

el lenguaje narrativo de la forma figurativa.⁴ Todo ello resulta especialmente interesante en la medida en que cuanto en Kandinsky e incluso en Malévich se observa como una liberación formal de la rigidez del icono bizantino, en Chagall se presenta desde una liberación en primer lugar cromática al tiempo que sus formas se adecúan a leyes poéticas y no lógicas, pudiendo así distanciarse de los dictados de esa incómoda perspectiva privilegiada por la tradición occidental.⁵

Este fenómeno nos lleva a comprender el paso del icono tradicional a una mística contemporánea en Kandinsky y en Malévich,⁶ como hemos señalado, y a un reencuentro de ambos, del icono y de los suprematistas, en la pintura de Chagall, encaminada por tanto hacia un despertar de lo numinoso si bien mediante la guía otorgada por la mencionada base figurativa.⁷ Por consiguiente, teniendo en cuenta el código fijo que encontramos en la base del icono, el espesor y el idioma alegórico que lo dota de sentido, podemos comprender que en los autores suprematistas se produce un renovador salto de lo alegórico a lo simbólico, idioma que pasa ya en manos de Chagall a concretarse sobre una forma, a no difuminarse en una vacuidad exagerada, peligro permanente del aludido devenir expresivo y lugar hacia donde tiende todo símbolo —o lo que se presenta como tal— cuando se ve desprovisto de aquella densidad, de aquella gravedad que invita a lo concreto y aprehensible.

De esto último —queremos resaltar aun de soslayo— nos va a hablar a su modo Dostoievsky, si bien, el carácter colorido, apartado de lo atormentado que nos expone Chagall en sus pinturas, le emparenta preferiblemente con el Gogol más folclórico. Y no es precisamente en su incisiva y lograda *Almas muertas* —cuyas páginas ilustró, por otra parte, el pintor bielorruso—, sino en esa otra reliquia que son *Las veladas de Dikanka*, donde más estrechamente veremos retratados esos personajes mágicos, esos universos particulares en los que, cabe añadir, no pudo recluirse un Gogol siempre supersticioso y agónico, pero sí en cambio Chagall, pues acaso, dejando de lado aspectos de carácter,

4. “Ceci fait comprendre à Chagall que ce monde de la non-représentation est un monde sans Dieu dans lequel il se refuse à vivre”, señala Prat en lo que respecta a la distancia entre Chagall y los suprematistas (Prat 2008: 61).

5. Con vistas a la búsqueda de un nuevo perspectivismo, o a la superación de éste en la pintura suprematista de Malévich, podemos consultar el trabajo de John Milner, *Kazimir Malevich and the art of geometry*. En este mismo volumen, en lo relativo a Malévich y a su alejamiento de una perspectiva clásica, leemos: “His paintings could define or illustrate the space, flight and escape from gravity that human beings now evidently needed. The fluidity of this new sense of space found its way into geometry and into non-Euclidian geometry in particular” (Milner 1996: 158).

6. La relación tanto de Malévich como de Kandinsky con la doctrina teosófica y, en consecuencia, con nombres como Blavatsky o P.D. Ouspenski, es bien conocida y ha sido estudiada en trabajos como el ya aludido de Milner, o en *Caminos a lo absoluto*, de Golding. En el caso de Malévich, no obstante, el alcance de esta doctrina resulta de menor incidencia cobrando, por el contrario, un mayor peso en su creación la mística tradicional rusa.

7. Señala Ouspenski, en el trabajo sobre la imagen iconográfica que venimos citando y en relación con las derivas tomadas por ésta: “Après des siècles d’oubli et de dédain, l’icône de nos jours est, d’un côté, soumise à la destruction, alors que de l’autre sa découverte s’étend maintenant bien au-delà des limites du monde orthodoxe et gagne un monde dont l’hétérodoxie et la culture avaient jadis conduit à l’oubli de l’icône jusque dans l’orthodoxie” (1980: 441-442).

el propio uso de la palabra como medio expresivo ya supone un conflicto para aquellas naturalezas inclinadas hacia un sentir numinoso de la existencia.

Regresando a las relaciones entre forma y color, la relativa distancia de Chagall frente al fenómeno cromático y rítmico puro, primario, privilegiado en Kandinsky, ha de vincularse —como ya se ha indicado— con la cercanía de su pintura a lo narrativo, presentada a modo de iconografía personal, folclórica e incluso universal. Chagall, en lo que atañe a este asunto y en la tradición del mejor arte ruso, no deja de ser, aun en su extremo sentir onírico —o precisamente por ello— un artista del pueblo.⁸ Y es precisamente en este carácter onírico de su obra, en la superación a su vez de lo meramente narrativo y en la exposición de sus figuras desde coordenadas al margen de limitaciones espacio-temporales —lo que una vez más emparenta su pintura con la de iconos—,⁹ donde Chagall nos va a remitir a un sentir más religioso que estético, más espiritual que material, si bien no desde el desprecio de este último orden sino por el contrario desde su cercanía, desde su abrazo; dolor y amor, gozo y fatiga, se presentan como temas recurrentes en sus lienzos si bien convenientemente decantados, acendrados, de modo que cuanto resplandezca ante nosotros será la sustancia infinita, metamórfica, que permite la liberación de cada uno de los elementos, de cada una de las figuras, y la nuestra con ellos. En cierto modo, podríamos comprender que frente al mundo de vaivenes y emociones arraigado en el imaginario de Chagall a la ciudad de París y, en consecuencia, a una esfera occidental, el mundo de la liberación interior lo hallará en la tradición estético-teológica heredada de su tierra natal, espacio de conciliación de polaridades, de hermanamiento de lo en apariencia enfrentado: “For Chagall, the world ‘East’ had a metaphorical value. ‘East’ was synonymous with immediacy in the perception of the world. In this, the experiments of Chagall and Goncharova use elements of icon painting. Larionov and Goncharova thus introduced Chagall to the Russian Neoprimivist movement” (Guerman, 1995: 30).

Como vamos observando, es en el visible deseo de liberar, de elevar, lo propiamente humano, de trascenderlo, en fin,¹⁰ donde el pintor entronca con una tradición ajena a la evolución de la estética occidental y se acerca a la herencia pictórica bizantina. Presencias al margen de todo asentamiento espacio-temporal, figuras exentas carentes

8. En lo concerniente a la cualidad de estas imágenes a medio camino entre lo temporal y lo atemporal, menciona Cia Lamana que: “con este tratamiento poético-narrativo logra Chagall un hecho simbólicamente importante en el panorama del arte moderno. Las imágenes se convierten en metáforas. Posiblemente sea éste el rasgo que constituyó la originalidad de su estilo y la única manera posible de desvelar el sentido unitario que subyace en la realidad. En su cuadro *Poeta con la cabeza arriba y abajo* plasma este sueño de ser el autor que desvela así el sentido profundo de las cosas.” (2003: 59).

9. Recordamos en este punto uno de los rasgos esenciales de la pintura de iconos, que es no sólo el superar toda fragmentación cronológica al hacer de la imagen un permanente presente atemporal, sino así mismo el superar las relaciones espaciales típicas de la pintura y del pensamiento occidentales mediante la exposición de las figuras de modo exento y ajeno a vínculos de causalidad. De esta manera, por ejemplificar, la figura dominante podrá poseer una amplitud excesiva respecto a las secundarias por mucho que aquélla se encuentre más alejada del contemplador de lo que se encuentran estas segundas. Cuanto en estas pinturas rija no serán las leyes convencionales de la perspectiva sino asociaciones relativas a gradaciones espirituales.

10. Apunta Meyer al respecto: “A work by Chagall finds its fulfilment in a spiritual reality of a peculiarly ambivalent nature, which the artist himself calls other reality, unreality, or suprarreality” (1964: 14-15).

de sombra, ajenas a las leyes de la perspectiva, se alzan ante nosotros interpeándonos y desplazándonos con ellas a ese lugar en ninguna parte, en ningún espacio igualmente, desde donde nos hablan. En Chagall, como en el icono, se va a crear un espacio intermedio donde la mirada de la figura, de la pintura, se encontrará con la nuestra, quedando al instante suspendidos en un universo ingrávito, en una esfera lejana al mundo dialéctico y de oposiciones por el que comúnmente nos movemos.¹¹ “Undoubtedly, what aims beyond polarity evades definition” (1964: 15), señalará Meyer, poniéndonos en relación con ese cosmos entregado al juego, a la vida, al dolor y, ante todo, al cambio, a esa transformación que recorre y conforma el cosmos lírico del artista.

En su obra —continuando aún con esa capacidad metamórfica—, lo simbólico y metafórico resulta tan evidente que podría decirse que todo tiende a salirse de su elemento, de su estado natural, y es que cualquier presencia asentada sobre su espacio creativo se ha de comprender como viviente, mutable, además de dotada de múltiples, infinitos, sentidos. Por ello, tal y como ocurre en las culturas primitivas —no hipertrofiadas racionalmente— donde todo se reintegra en todo, en su obra no hay oposiciones ni tan siquiera en aquellos momentos en que se presentan dos universos abiertamente distanciados como son la vida y la muerte, el gozo y el dolor, sino que ambos se aceptan, sin más, como parte de una misma realidad. En el universo lírico del artista, en este sentido, no hallaremos rupturas, dominando por uno y por todos lados una visión de conjunto en la que un elemento no se impone agresivamente sobre otro, siendo usual, por el contrario, la presencia de constantes trasvases simbólicos. Este fenómeno cobra tal vigor que incluso presencias sin duda de signo negativo en su imaginario no resultan eclipsadas u oscurecidas sin más, tomando en cambio tales pesarosos elementos parte de la actividad del cosmos creativo para abrazarse e incluso para cobrar la forma —tremenda expresión de amor— de aquellas otras figuras presentadas poco antes como principal foco de luz.

Chagall rechazará de lleno ese molesto receptáculo que es el yo, para abocarse con sus figuras a cuestras —siendo él mismo uno con ellas, por ser más exactos—, a la experiencia de un desapegado abrazo a todo lo viviente —palabras especialmente propicias para ser denostadas de quedar puestas en relación con la obra de cualquier otro artista pero no así con relación a Chagall. Un sentir no lejano a esta tendencia a la reconciliación y a la aceptación de lo real lo encontramos, estableciendo una nueva correspondencia literaria —con el deseo de iluminar nuevas aristas de su pintura— y por acabar con el presente apartado, en otro “eslavo-francés” como es Turguéniev, próximo en este sentido a Chagall en lo que concierne a la proyección ética de la obra de arte si bien notablemente distanciada en tantos otros aspectos como, sin ir más lejos, el deseo de desvelar lo atemporal desde lo sometido a lo temporal. Guerman, en este aspecto

11. Los comentarios de Anca Vasiliu nos permiten de nuevo establecer equivalencias entre la pintura de Chagall y la pintura religiosa bizantina al comprender el icono como una “especie de retrato que mira al que lo admira como su propio reflejo” (2002: 211), no siendo así en la mirada del sujeto ni en la del objeto donde reside lo numinoso, sino en el espacio abierto en el encuentro de ambas. La pintura, una vez más, nos desplaza desde lo visible hacia lo invisible. Este reflejo aludido por Vasiliu, cabe aún añadir, es tal en la medida en que recoge la esencia del individuo, es decir, ese grado de ser al margen de la individualidad y que, en el caso de Chagall, remite tanto a lo onírico como a lo trascendente.

relativo a la capacidad de esclarecimiento de lo oculto por parte de Chagall, se muestra certero: “was one of the first artists of our century to perceive and depict what is now usually called the iconosphere as an essential part of nature, as tangible for the artist as the objective, material world” (1995: 58).

2. UNIVERSO CROMÁTICO DEL PINTOR

La intención reconciliadora de Chagall, retomando uno de los puntos tratados en el apartado anterior, queda expuesta por medio de los motivos narrativos de su obra, así como por medio de las interacciones cromáticas guiadas por ese simbolismo que el color adquiere en su trabajo, un simbolismo que, como tal, se somete al cambio pero a un tiempo no deja de perder en momento alguno su lugar, su centro, dentro de una jerarquía de correspondencias en la que, por hacer referencia a su cualidad mercúrica, el amarillo se presenta como elemento de intención redentora,¹² conciliadora, más allá del lugar donde observemos la aparición de dicha tonalidad, no estática en cualquier caso dada la naturaleza dinámica propia de todo símbolo.

Este amarillo, en lo que concierne a un trabajo de gran fuerza expresiva como el de Chagall, va a presentarse como elemento cromático mediador en el tríptico *Resistencia, Resurrección, Liberación* (1937-1948-1952), estableciéndose así un equilibrio entre los otros dos tonos dominantes de la obra, el rojo y el azul, antagónicos desde el punto de vista relativo a la actividad espiritual.¹³ En este mismo trabajo, en relación con la dualidad figuración-cromatismo a la que venimos aludiendo, cabe destacar, junto al papel ejercido por ese revitalizante amarillo, la figura de Cristo, dominante tanto narrativa como cromáticamente, quien asumirá, quien “padecerá”, cada uno de los colores observables en el conjunto con el objeto de integrarlos en su seno, dando así vida a un armónico crisol de tonalidades.

Cercano al sentido del Cristo, el gallo,¹⁴ en la presente obra, va a cobrar su papel tradicional de elemento relativo al alba, de nuevo a la resurrección por tanto, a una resurrección cromática en lo que a nosotros nos ocupa, comprendida en esta caso como liberación acaecida en la retorta de Cristo. Como portador, como sustentador de la cruz, el gallo nos pone en relación con el simbolismo de esta última forma axial, de manera que una metafórica reunión entre cielo y tierra, con todas sus significaciones,¹⁵

12. “Jaunes vifs, pleins de vie et du soleil de l’été, associés à des rouges intenses, proches du pourpre, en charge du feu, de la naissance”, menciona Prat en su sugerente recorrido por el simbolismo en los colores de la obra del pintor (Prat 2008: 59).

La significación adquirida por los colores resulta un tema recurrente en las obras dedicadas a la pintura de Chagall. Interesante se presenta en este punto el trabajo de Céline Verlant, *Chagall. Rêveur forever*.

13. La relación entre el rojo como color propio de una suprema actividad en el orden histórico-material, y el azul como delator de una alta actividad esta vez en un orden espiritual, la tomamos de las páginas del *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot (2011).

14. Describe Juan Eduardo Cirlot al gallo como un “símbolo solar, ave de la mañana, emblema de la vigilancia y la actividad” (2011: 19). En esa misma entrada se alude a su vinculación con la resurrección así como con la figura de Cristo.

15. La idea de la cruz como eje del mundo y como punto de encuentro entre cielo y tierra la podemos

queda expresada sobre su alado cuerpo, el cual, naturalmente, podrá cobrar —como lo hará en otros lienzos— la forma de pez pues lo elevado y lo sustancial se presentan reunidos —aspecto usual en Chagall— en un mismo ser.¹⁶

Cuanto observamos en este lienzo no deja de comprenderse como la esperanza o el deseo de iluminar una vida inocente, un existir distante de ese sentido apocalíptico de la historia que amenaza tantas y tantas de sus telas y que viene a ser integrado, dolorosamente, en su universo de relaciones cromáticas. Dicho anhelo de paz resulta una de las motivaciones, una de las expresiones, más recurrentes de su creación, dando lugar en obras como *La danza* (1950-1952), por citar una sin duda por todos conocida, a hermosos cantos de vida, a la revitalización de su orden imaginario por medio de ese eros siempre presente y que todo lo fusiona. Este inocente estar, precisamente en la obra recién aludida, cobrará presencia, se vivificará, en el momento en que la mirada del niño asome tras la ventana, presencia que no deja de corresponderse con la del propio Chagall pues su imaginario no encuentra problemas en presentar a un mismo tiempo distintas aproximaciones espaciales, temporales o, en general, existenciales, aspecto que emparenta su pintura con la tradicional de iconos.¹⁷

En este lienzo es nuevamente una luz, un foco amarillo que escapa ahora de una vela, el elemento que enciende, que alimenta y cohesiona, las formas que encuentra a su paso, acomodándose así este dorado tono al valor que anteriormente le hemos concedido de elemento vivificador de objetos y espacios. La vida recupera su eros, su plena luminosidad, remitente por supuesto a una policromía llamada a fusionar, a reunir, el espectro completo de tonalidades apreciadas en el universo onírico del artista, espectro regido, según nos recuerda Kamensky (1989: 77), por justificaciones de índole emocional. Va a ser en estos instantes de reunión a todos los niveles cuando las escenas se comprendan como juego,¹⁸ como deseo, cuando todo recupere un original

encontrar así mismo en el aludido trabajo de Cirlot (1992: 154-156), así como en algunos de los textos de Mircea Eliade y René Guénon de modo más exhaustivo.

16. “Los símbolos se acoplan, se desdobl原因, se refuerzan con otras metamorfosis: pez-reloj; luego pez gallo, donde el pez es la profundidad marina y el fondo del subconsciente, que Chagall quiere llevar a la profundidad luminosa del cielo. Para Chagall el pez es símbolo el agua y de la luna, el gallo lo es del fuego y del sol, es decir, de la vida. Peces, relojes, asnos, gallos, fluctúan por paisajes dilatados o son ellos mismos el paisaje” (Cía Lamana 2003: 62).
17. Esta cualidad se comprende como propia de la pintura de iconos y a ella se refiere Kamensky a la hora de abordar la *Maternidad* de Chagall de 1912, “which has obvious connections with Bizantyne and Russian icons. Contrary to classical thought, time is shown as multi-dimensional and central to human existence. The central figure in *Maternity* is depicted according to this principle: inside the mother’s stomach we see the child, a child already grown and fully aware. This treatment is traditional in icon painting. But all the other elements of the picture are treated in the same manner: everything happens at the same time, past and future no longer exists”. Finalmente, concluye Kamensky con una comparación realmente acertada con vistas a describir el cosmos del pintor: “Time is enclosed; it is like time in a fairytale; everything takes place in the present” (1989: 134-135). Encontramos, por otra parte, en esta capacidad para trascender realidades, uno de los motivos que nos permite, incluso en sus obras más crudas y angustiosas, advertir un espacio de liberación, un tiempo condensado y desplazado más allá de lo histórico.
18. De acuerdo con Kamensky, en Chagall nos encontraremos ante un mundo “transfigured and theatricalized” (1989: 45), términos ambos que comprendemos aunados en la medida en que, como hemos expuesto, el constante intercambio de roles, la superación de lo individual y lo racional, permite precisamente la apertura hacia una esfera descondicionada.

esplendor —al margen de los condicionamientos de lo histórico—, su pulsión dinámica y festiva igualmente, tal y como resulta observable en tantos otros trabajos, en *El sueño de una noche de verano* (1939) o en *El circo azul* (1950-1952), por indicar dos hermosos ejemplos, dos idílicas escenas donde no hay espacio para la tragedia, donde ningún elemento ejerce violencia sobre otro ni tan siquiera ese rojo tan comúnmente denotativo del dolor e incluso de lo apocalíptico —como observamos, por ejemplo, en *El ángel caído* (1947)—, ahora aceptado sin más pues otros cromatismos no soterrados ya se encargan de calmar la natural tendencia de aquél. La ruleta del artista gira y gira mostrando uno y todos sus colores, disfrutando de tal actividad y dotando a cada uno de aquéllos del espacio que demanda, pudiendo advertir quien a estos lienzos se acerca unos tonalidades que danzan por sí mismas,¹⁹ que se abrazan a su pareja para luego intercambiarse, y al momento proseguir ese inacabable baile que acaba por iluminar el conjunto de su pintura.

Alude Kamensky (1989: 77), sin salir de este aspecto, a la exagerada tensión interna de sus colores, a su condición no ya de tonalidades en sí sino de realidades²⁰, a su capacidad no ya para denotar dolor o alegría o cualquier otro estado, sino para ser por sí mismos dolor o alegría, remitiéndonos desde luego a los efectos cromáticos de la pintura suprematista así como a cuanto el pintor hereda de la tradición pictórica de su tierra de origen.²¹ La pintura de Chagall, al no participar de asociaciones usuales, nos va a desplazar de modo permanente hacia los márgenes de ese universo onírico en el que se vuelve a cruzar con la tradición iconográfica si bien desde diferentes perspectivas. En efecto, allí donde el pintor encuentra la superación de lo real y lo material en un orden fundamentalmente subconsciente, profundo, la tradición iconográfica nos remite directamente a uno trascendental, elevado. La liberación posibilitada por la paleta del bielorruso, sin dejar de ponernos en relación con un plano trascendente, parece encontrar su origen en el carácter onírico, subterráneo, de sus imágenes. Éstas surgen directamente del orden de los arquetípicos, de ese reino de las madres al que alude Goethe, estrato donde permanecen fundidas, cohesionadas. Será éste el horizonte que Chagall nos muestre en primer lugar o al menos el que anime su tan panteísta pintura, más allá de que no encuentre problema en presentarnos a un mismo

19. “Ceux établis [...] naîtront toujours d’une fusion, et ses couleurs iront rarement jusqu’à l’affrontement. Elles seront toujours faites de subtils et fascinants mélanges. Elles métamorphosent la matière et ressurgissent, différentes, atténuées ou vivaces dans les délices et la somptuosité d’une palette encore orientale, éloignée alors de la pensée plus rigoriste de cette époque” (Prat 2008: 58).

20. “The blues, reds and greens do not simply give colour to figures and objects but seem to form their very essence, to be their blood, their life” (1989: 79).

21. Forestier comenta al respecto: “His admiration for Gauguin and his own search for a colour which would give itself up in its totality, for a colour which was pure, original, a colour which was radiant, a colour bearing energy and magic. The vitality of the Russian folk arts in the early twentieth century and the enthusiastic perception of their chromatic splendour would determine the development of the Russian avant-garde, from Larionov and Goncharova to Malevich and Kandinsky” (Guerman, 1995: 36). En este punto la historiadora difiere de Kamensky en la medida en que este último considera inapropiado comprender el uso del color en Chagall como herencia fauvista. Kamensky, por tanto, entiende que la estética de Chagall es verdaderamente *sui generis* o incluso, podríamos suponer, alude con ello a que su pintura entronca directamente con la de la tradición rusa. Por nuestra parte no sólo no vemos problema alguno, sino que nos parece lo más natural, que el pintor beba de unas y de otras aguas.

tiempo la realidad propia del orden de lo histórico e incluso, simbólicamente, de lo trascendental-elevado.

En este mismo orden de cosas, cabe añadir que mientras Chagall se acerca a un espacio de esencias desde la liberación de toda rigidez asociativa —en función de esa onírica fusión de la que participan sus imágenes—, la pintura de iconos, por su parte, se va a regir por una afianzada jerarquía cromática relativa a lo que podríamos llamar cuestiones de dogma, ordenamiento extensible a cualquiera de sus materiales compositivos. Señala al respecto Tania Velmans que: “aunque se basa en figuras concretas, el lenguaje de los iconos, como el de la pintura bizantina en general, es también un sistema de signos. [...] Para comprender verdaderamente el contenido de un icono hay que conocer los significados ocultos y la articulación de ese lenguaje iconográfico, además de las etapas fundamentales de su evolución” (2003: 8). Todo ello, por supuesto y como venimos observando, afectará igualmente al lenguaje cromático de la pintura, cuyo mensaje resultará especialmente accesible a quien se acerque a contemplarla una vez conozca el significado de cada elemento compositivo.

Volviendo a Chagall, la transfiguración observable en su universo de formas —cuyo lenguaje no necesitamos conocer para acceder al sentido de su obra— requiere según hemos visto de un primer descenso a lo primordial, allí de donde son rescatados esos mismos colores como realidades primeras.²² Estos colores —“seen by him in prophetic dreams and presented to the world” (1995: 62), menciona Guerman en lo relativo a su característico azul—, se presentan como materia y como esencia a un mismo tiempo, ofreciéndonos desde el espacio abierto entre ambas esferas un conjunto de escenas animadas por su constante búsqueda de asociaciones, en la medida en que quedan nutridas por esos colores reacios a posarse sobre la tierra, a despertar del sueño pictórico.

3. MADUREZ EXPRESIVA Y RELACIÓN CON UN ARTE ICONOGRÁFICO

Dando un súbito salto y centrándonos en los trabajos del pintor de en torno a los años 60, podemos observar cómo la idea de fruición aludida en el anterior punto se perpetúa en esta época, ampliando así ese aunado todo que constituye el conjunto de su creación. En trabajos como *La vida* (1964), las ilustraciones para el *Cantar de los cantares* —realizadas entre mediados de los 50 y mediados de los 60—, o tantas otras de este periodo, el conjunto de imágenes de su cosmos lírico se sigue presentando, como de habitual, sin orden lógico alguno. Las escenas que el pintor ilumina se revelan lejanas a los dictados de la razón, escenas donde la vida vuela y a menudo se sublima, ya tengan por tema los amantes, el Cristo o Moisés, igual da. El símbolo, en este periodo de madurez, se ha hecho total en el sentido de que queda por completo desprendido de su forma primera, llegándose con ello a un orden de absoluto animismo, de exuberantes relaciones de analogía, donde todo puede significar todo y donde, recogiendo la correspondencia páginas atrás mencionada, el gallo se presenta a su vez bajo la forma de pez.

22. “La impresión superficial del color [dirá Kandinsky] se puede convertir en vivencia” (2010: 51).

Este orden, como sabemos, no se sostendrá en modo alguno sobre una idea de racionalidad, siendo así que no obedece a más leyes que la libertad compositiva y asociativa, es decir, nuevamente a ese eros que sobrevuela el horizonte de su cosmos creativo. Toda pulsión ideológica desaparece, no encontrando razón de ser en un universo formado por colores en el sentido pleno de la idea,²³ quedando el artista al margen de sus escenas a modo de mero contemplador de las mismas, y es que serán sólo aquéllos, los colores, quienes escapando de toda gradación artificial dispongan por sí mismos de sus propios vínculos, acercándonos con ello a esa estética abstracta de la que en su momento partimos relativa a nombres como Kandinsky o Malévich.

Va a ser aquí, en consecuencia, donde de nuevo podremos observar la relación entre la obra de esos primeros suprematistas y la de Chagall, siendo su expresión figurativa participación de un vínculo más hondo relativo al color, a sus leyes interiores, arraigadas al universo profundo del artista, a un ordenamiento de su propia naturaleza adecuado sin problema, por otra parte, a la mirada de todo aquél que asuma precisamente como natural su siempre viva expresión. Y es así mismo, desde esta cualidad de formas reanimadas por el color, desde donde podremos observar la relación que estos modelos guardan con la pintura religiosa bizantina,²⁴ en la medida en que esas tonalidades que permanecen asignadas a su pertinente representación dentro de la aludida deriva teológico-estética, resplandecen ahora a modo de símbolos entregados a un dinámico estar.

Lo alegórico, pleno de sentido y de vida en la tradición bizantina, se presenta, con el paulatino declive de peso espiritual propio de la modernidad, desde el consiguiente sinsentido en el ordenamiento del sujeto, y es precisamente en la sustitución de lo alegórico por lo simbólico en Kandinsky y Malévich —así como en algunos otros suprematistas, Popova en primer lugar—, y en la integración de la pintura de éstos en Chagall aun desde su singular libertad compositiva, donde el valor del color asociado a la figura recupera su función dinámica. La recurrencia a la figura y al eje narrativo propia de Chagall, además —ya en el otro extremo de la cadena—, evitará la volatilización de sentido que el mero color, por sí mismo y ajeno a cualquier otro elemento expresivo, podría alcanzar —como de hecho acabará por ocurrir con el devenir y la reificación de la abstracción— como consecuencia de una siempre amenazante hipertrofia simbólica.

De este modo, si en el icono cuanto va a dominar es una forma con todos sus rasgos y singularidades cromáticas plenamente definidas, en Chagall aquello que prevalece es la coloración de la forma si bien desde distintas y constantemente cambiantes tonalidades —desde diferentes perspectivas, por tanto.²⁵ La iconología de Chagall, por todo ello,

23. “What is the probably Chagall’s greatest contribution to world art is that of the brilliant colourist. There can be few artists who can compare with this blazing and iridescent canvases. The paintings are bathed in an aura of sensuality where often the colour appears not only to define the forms but spills into the land and atmosphere. Colour is his greatest metaphor for the embodiment of life, light and love” (Smuts 2000: 21).

24. La importancia tanto de la figura como del color en la pintura de iconos la expone Ouspensky de forma diáfana: “Dans l’icône elle [la sainteté] peut seulement être indiquée à l’aide de formes, de couleurs et de lignes symboliques, par un langage pictural institué par l’Église et joint au strict réalisme historique” (Ouspensky 1980: 154-155).

25. En este sentido, apunta Guerman: “All of Chagall’s recollections are permeated with colour, actually interwoven with colour associations” (1995: 48).

no desvela un orden anclado a la ortodoxia, aun en ocasiones partiendo de ésta sobre todo en lo que respecta a sus obras de temática religiosa,²⁶ sino que en cierto modo libera a la misma de sus propias cadenas para luego asentarla sobre un nuevo universo de formas. Evidentemente, cabe desligar en este sentido su pintura de un Judaísmo ortodoxo y acercarla a un sentir de rasgos sincréticos en lo tocante a su religiosidad²⁷. Chagall tenderá a integrar el sentido de los hechos narrados dentro de un horizonte espiritual particular en el que, de predominar una orientación, sería una participación de carácter animista.

Dentro de este palpitante universo, la relación entre lo múltiple y lo unitario se comprenderá como elemental —y esto es algo que concierne no sólo a cada uno de sus trabajos sino así mismo a la relación que cada pintura guarda con el resto de obras—; la parte remite al todo pues la asociación entre el color y la forma no se comprende exclusiva de una concreta individualidad sino, por el contrario, a modo de particularidad momentánea, fugaz, quedando al momento oscurecida y nuestra mirada desplazada hacia ese inabarcable todo permanentemente iluminado. Cuanto este movimiento permitirá, en fin, será aquella mirada oblicua que viendo la imagen nos distancia de ella hacia un orden más amplio y por supuesto elevado. El siguiente comentario de Anca Vasiliu en relación con la pintura de iconos resulta revelador al respecto:

Es posible el paso desde lo múltiple a lo Uno por diversas vías; pero tal movimiento conserva permanentemente un objetivo único y un impulso siempre igual a sí mismo. Las dificultades se manifiestan, en cambio, en la necesidad de considerar cómo el movimiento y su objeto —lo que se podría llamar la vectorialidad propia de una imagen de tipo icónico— hacen que la mirada salga de los límites de lo visible y vea algo más que la copia conforme al modelo, sin necesidad de recurrir a los *phantasmata* [...] La unidad es posible sólo en la dialéctica del encuentro entre esas dos formas, ciertamente asimétricas, de salida de sí (2002: 219).

En todo ello, podríamos comprender, lo principal será la salida de uno mismo, el escapar del encierro de nuestros sentidos con el fin, en lo tocante a Chagall, de adentrarnos en el lienzo, de participar, por medio de él, en su horizonte de transformaciones, de disolver nuestra mirada en esos pigmentos, en esos ritmos cromáticos que, invariablemente, nos han de remitir a lo eternamente vivificante, pulsión primera de la creación del bielorruso y de todo arte elevado.

26. Cabe advertir que incluso en sus trabajos folclóricos y cotidianos Chagall se afana en perseguir aquello que busca denodadamente en sus pinturas religiosas: mostrar un estado como puede ser el amor, la alegría o el dolor, e inmediatamente después —sin adecuarnos en este caso a ese eterno presente que el pintor nos ilumina—, a modo de fruto de la consiguiente catarsis, una liberación ya sea del color, de la forma o, desde un plano narrativo, de todo aquello relativo a un eje histórico. Como hemos señalado, todo ello Chagall lo expone a un mismo tiempo, prescindiendo de segmentaciones espacio-temporales. De esta manera será como se nos presenten así mismo sus crucifixiones, es decir, a modo de “símbolo de las penalidades y opresiones sufridas por el pueblo judío a lo largo de los siglos” (2008: 265), al tiempo que como liberación y superación de ese mismo dolor.

27. “In Chagall’s symbol world, the Jewish and the Christian, the individual and collective, primitive paganism and complex modernism, are fused into an indissoluble unity” (Neumann 2001: 143).

4. METAMORFOSIS PICTÓRICA

La última de las ideas atendidas queda bien reflejada en su *Esbozo para la vida*, de 1964, cuyo tema es un inagotable existir dominado por una sucesión de metamorfosis, por esa rueda giratoria que se va a presentar como centro del espacio pictórico, situación nuclear compartida con la pareja de amantes, emplazada ésta hacia la izquierda y con un niño a modo de Cristo sobre los brazos de la amada. La verdad, la vida, escapa de la estampa iconológica, figura firmemente trazada, y se expande haciendo de las formas simples receptáculos aptos, en todo caso, para tomar uno u otro valor simbólico dentro de un universo —así se presenta— por completo hermanado. En este trabajo no queda lugar para el lamento; los pesares se presentan redimidos por el amor; todo es novia, dulzura, casamiento, pudiendo comprenderse —saliendo ya de los límites del cuadro— que no llegando a perder Cristo su papel central en la obra de Chagall —y asistimos en ello a un encuentro entre Cristianismo, Judaísmo y Paganismo—, no va a ser el suyo, el de la figura de Cristo, sino primeramente el amor de los amantes, cuanto se comprenda como elemento en torno al cual orbita su imaginario.

Así, en líneas generales, podemos entender que frente a la identificación que parece advertirse entre Cristo y Chagall en tantos y tantos trabajos a modo de ser doliente llamado a experimentar todos los conflictos para devolvérselos de modo renovado, purificado, se alza la pareja de amantes como superación de ese mismo dolor, como fuerza gozosa capaz de imponerse a toda amargura. Por consiguiente, si el Cristo-artista redime en este singular orbe a la humanidad, la amada redime por su parte al pintor, presentándose así en tantos y tantos trabajos la figura de un Cristo clavado sobre la cruz y desde su naturaleza sufriente, así como en otras ocasiones desde un diáfano vuelo o, como en el caso arriba expuesto, desde su presentación como niño, como infante abrazado amorosamente a la figura de la amada a modo de *Hieros gamos*, de simbólico encuentro entre la divinidad materna y su hijo amante.

Lo natural en Chagall será el vuelo y cuanto escapa a lo asentado sobre una rígida forma, comprendida ésta como pasajera e incluso como irreal. Esta particularidad es algo que no atañe sólo a la forma sino que es aplicable igualmente al espectro de colores. Estos últimos lograrán expresar con mayor éxito su densidad acumulada en aquellos momentos en que más libremente se combinan, en que se presenten guiados por ritmos eróticos y no por un determinismo ajeno a las complicidades, a las simbiosis propias del imaginario en cuestión. El ordenamiento de Chagall, si así podemos denominarlo, alejándose de la realidad se acerca a su vez a esta última en la medida en que se distancia de una perspectiva antropocéntrica y se aproxima a otra apegada a un orden natural —cualidad remitente, claro está, a lo observable en los iconos—;²⁸ la pintura se desplaza y nos desplaza con ella desde lo real en un orden humano hacia lo real en sentido amplio. En su obra, en síntesis, todo goza de una naturaleza divina tornando a renacer y a iluminarse, incluso aquello en algún momento presentado desde el dolor o

28. El uso de la perspectiva invertida, en este sentido, se comprende como una característica inherente al icono, tal y como exponen Florenski en *La perspectiva invertida*, Ouspensky en el trabajo ya citado (pp. 469-472), o Clemena Antonova en *Space, Time, and Presence in the Icon*.

incluso desde la carencia de vida, desde la muerte. El pintor, visto así, rescatará cuanto de vivo hay en cada particularidad, dotándola de alas.

El amor que Chagall desvela nos desplaza así desde un horizonte físico, un horizonte asentado sobre una condición material, hacia el orden de lo ingrávido, hacia cuanto escapa a esa dimensión pesada y lastrada sobre la que usualmente nos movemos. El color, como encarnación primera de esa liberación, va a abrazarse a las formas para llevarlas consigo,²⁹ elevándolas por unos momentos, eternamente, hacia la esfera trascendental ahora iluminada, extrayendo de ellas, de todas esas formas y emociones, su completa plenitud, aquélla que las libera.

Poniendo nuestro interés en la aludida perspectiva de naturaleza esencial, si continuamos con nuestro paseo por el repertorio del artista, resultará común encontrarnos con personajes e incluso con escenas vueltas, desde nuestro punto de vista, por completo del revés. Esta inversión se va a adecuar sin violencia alguna al espíritu del pintor —como resulta esperable pues no deja de ser una expresión de su pulsión creativa—, toda vez que lo soñado —remitente a la aludida inversión— en Chagall se corresponde siempre con lo libre —quedando así en relación con el vuelo, con lo ingrávido—, mientras que, por su parte, aquellas otras figuras en muchos de sus lienzos observables en posición usual, no se podrán comprender como pertenecientes al mundo dinámico o del ensueño sino al de lo cronológico, al de lo pasajero.

La presente característica nos resulta de singular interés en la medida en que por todas partes observaremos cómo la perspectiva retrocede ante la forma pura, abstracta, plana, presentada como imagen al margen de cualquier coordenada espacio-temporal que la sostenga, expuesta desde sí y no desde fuera, no desde un concreto punto de vista y sí privilegiándose, en cambio, su lejanía a un orden material, su arraigamiento a uno plenamente espiritual.³⁰ Esto lo advertimos, por acercarnos a uno de tantos trabajos expositivos de la presente idea —en este caso desde un fuerte contraste entre un orden perspectivista y otro aperspectivista—,³¹ en el lienzo *La guerra* (1943), donde se evoca un colectivo éxodo, una calle en cuyo pavés yace un muerto además de, dominando la escena, una mujer —de nuevo representación del amor— acunando sobre sus brazos a un niño-Cristo por completo tintado de amarillo, color, como ya vimos, de connotaciones positivas en el imaginario de Chagall. Esta pareja, madre e hijo, no parece por otra parte rechazar una interpretación que emparente a ambas figuras con Bella la una —en forma de arquetipo femenino— y con el propio Chagall la otra, cumpliendo así el pintor con el papel redentor presentado ahora desde ese tinte vivificante, comprendiéndose su presencia,

29. “El color es la emoción primera, la razón y condición para que el artista llegue a una especie de acto de amor con la obra de arte, una especie de pasión intelectual sin la cual no será posible el nacimiento de la obra de arte. En todas ellas busca Chagall enriquecer la fantasía y el gusto del color, que continuamente se desarrolla en él, como ‘color del alma’ —expresión que hubiera hecho las delicias de María Zambrano— es decir, reflejo del estado de ánimo del alma” (Cía Lamanda 2003: 61).

30. Florenski, en este aspecto, nos va a hablar de la “liberación de la perspectiva como renuncia al principio de su poder —característica [...] del subjetivismo y el ilusionismo— en favor de la objetividad religiosa, y de un carácter metafísico supraindividual” (2005: 31).

31. Esta exposición conjunta de un perspectivismo y un aperspectivismo resulta recurrente en Chagall, si bien quedando cuanto se somete al tiempo transfigurado, purificado, por el mencionado orden espiritual.

en fin, como rehabilitadora por medio de su pintura de todo aquello destrozado en este caso por la guerra. El artista, por tanto, renace, hace renacer también, en brazos de una amada —recordemos convenientemente el valor arquetípico de estas figuras dominantes en su imaginario—³² sin la cual no podrá sino quedar desvalido, huérfano de amor y ajeno a su impulso creador, cumpliendo además con esa función afin al sentido del Cristo, es decir, experimentando en su propia carne, con inusitada intensidad, los pesares del individuo para, por medio de un proceso de dolorosa decantación, devolvernos esa misma realidad ya objetivada, limpia, desprovista de su connatural palidez y de todo aquello que impide el libre vuelo del espíritu.

5. CONCLUSIÓN

Los símbolos, a costa de mucho repetirse, a costa de mucho desentumecerse y abrazarse, comienzan a encontrar su propio espacio, a tomar aire, en la obra de Chagall: el pez bajo la cruz, el gallo como anunciador de una próxima resurrección —la de su propio universo onírico—, extrañándonos incluso el que puedan hallarse en estas lindes elementos relativos a un orden estático, a un horizonte sin animar, pese a que así nos lo parezca en señaladas escenas como aquéllas en que la novia se presenta tendida sobre el pavés, o en aquellas otras en que el violinista, arquetípica imagen,³³ se descubre igualmente lastrado sobre la tierra. Son estas últimas, con todo, visiones siempre pasajeras, expresiones de profunda angustia, de profundo dolor, de un pesar necesitado del soplo del creador para integrarse en una más amplia realidad.

Según hemos observado, aspectos relativos tanto al icono bizantino como a la estética suprematista, pueden ser puestos en relación con el lenguaje expresivo de Chagall en la medida en que en todos ellos se advierte una preminencia de lo simbólico y del paisaje interior por encima del objeto concreto. El universo del pintor se presenta así como interesante simbiosis en nuestro mundo moderno llamada a abrirnos paso hasta su propio ordenamiento interior, ordenamiento que, en cuanto no constreñido, no apresado por el espectro de la historia, por la lógica y lo racional, se va a incorporar felizmente a un orden natural de colores, de ideas y de formas. Hemos expuesto, así mismo, cómo un acercamiento a la pintura de Chagall desde la tensión entre lo lastrado y el vuelo, así como la observación de este fenómeno por medio del rol tomado por sus sintomáticos colores, nos puede ayudar a entender el sentido de una estética guiada por las asociaciones de unos elementos con otros, por su libre y dinámico acuerdo.

32. El papel del arquetipo femenino va a ser el tema abordado por Erich Neumann en su estudio sobre el pintor (2001: 135-148).

33. La figura del violinista en Chagall, remitente al paisaje folclórico de su tierra de origen, nos pone en contacto a su vez con ese mundo descondicionado, de la voluntad, trascendente, nuclear en la obra de Schopenhauer. Así mismo, en las páginas del ensayo de Kandinsky leemos en boca de Goethe que “el sonido musical tiene acceso directo al alma. Inmediatamente encuentra en ella una resonancia porque el hombre ‘lleva la música en sí mismo’” (2010: 56). Todo ello, evidentemente, nos pone en contacto con una concepción musical de la existencia orientada a la decantación de lo real.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONOVA, C. (2010): *Space, Time, and Presence in the Icon: Seeing the World with the Eyes of God*, Ashgate. U.K.
- CÍA LAMANA, D. y M. Ángeles Turón Mejías (2003): “Recepción del mensaje bíblico en María Zambrano y Marc Chagall”, *Aurora: papeles del seminario María Zambrano*, nº5, pp. 53-65.
- CIRLOT, J. E. (1992): *Diccionario de símbolos*, Labor. Barcelona.
- FLORENSKI, P. (2005): *La perspectiva invertida*, Siruela. Madrid.
- GOLDING, J. (2003): *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*, Turner. Madrid.
- GUERMAN, M. y Sylvie Forestier (1995): *Marc Chagall. The Land of My Heart*, Parkstone/Aurora. Bornemouth.
- KAMENSKY, Aleksandr (1989): *Chagall. The Russian Years 1907-1922*, Thames and Hudson. London.
- KADINSKY, V (2010): *De lo espiritual en el arte*, Paidós. Barcelona.
- MEYER, Franz (1964): *Marc Chagall*, Abrams, New York.
- MILNER, J. (1996): *Kazimir Malevich and the art of geometry*, Yale University Press. New Haven / London.
- NEUMANN, E. (2001): *Art and the Creative Unconscious*, Routledge. London.
- OUSPENSKY, L. (1980): *La théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, Cerf. Paris.
- PAZ, O. (1982): *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Seix Barral. Barcelona.
- PRAT, J.-L. (2008): “Chagall: L'ascension des thèmes et des couleurs”, *Revisiones. Revista de crítica cultural*, nº7, pp. 59-65.
- SMUTS, H. (2000): *Marc Chagall: The Light of Origins*, Helene Smuts Arts Education Consultants. Cape Town.
- TESHUVA, J.-B. (2008): *Marc Chagall. 1887-1985*, Taschen. Köln.
- VASILIU, ANCA. (2003): “Lo visible, la imagen y el icono en los comienzos de la era cristiana”, en *El mundo del icono*. San Pablo. Madrid, pp. 209-222.
- VELMANS, T. (2003): “Los primeros iconos”, en *El mundo del icono*. San Pablo. Madrid, pp. 9-20.
- VERLANT, C. (2015): *Chagall. Rêveur forever*, Lamiroy. Bruxelles.
- VV. AA. (2003): *El mundo del icono*. San Pablo, Madrid.