





VICENTE  
PASCUAL

*Axis Mundi*

# DRAMATIS PERSONAE

VICENTE PASCUAL AXIS MUNDI

Museo de Teruel

28 de julio - 25 de septiembre de 2005

## EXPOSICION Y CATALOGO

EDITA Y ORGANIZA

Diputación de Teruel - Museo de Teruel

Pl. Fray Anselmo Polanco, 3 - 44001 Teruel

Tel. 978 60 01 50 / Fax. 978 60 28 32

museo@dpteruel.es

PRESIDENTE DE LA DIPUTACION DE TERUEL

**José Miguel Ferrer Górriz**

VICEPRESIDENTE 1º Y DIPUTADO DELEGADO DEL AREA DE CULTURA

**Angel Gracia Lucia**

DIPUTADO DELEGADO DEL SERVICIO DE MUSEOS

**Federico Serrano Paricio**

DIRECTORA DEL MUSEO DE TERUEL

**Carmen Escriche Jaime**

COORDINACION

**Ana Isabel Herce**

TITULO

**Vicente Pascual / Axis Mundi**

TEXTOS

**Rosa Gutiérrez y Alejandro Ratia**

FOTOGRAFIAS

**Jorge Escudero, Antonio Ceruelo y Gonzalo Bullón**

FOTOCOMPOSICION E IMPRESION

**ArpiRelieve**

SEGUROS

**STAI (Servicios Técnicos de Aseguramiento Integral)**

TRANSPORTE

**Museo de Teruel**

ISBN: 84-87183-73-5 D.L.: Z-2097/05

© Museo de Teruel. © Vicente Pascual, VEGAP, Teruel 2005. © De los textos los autores.

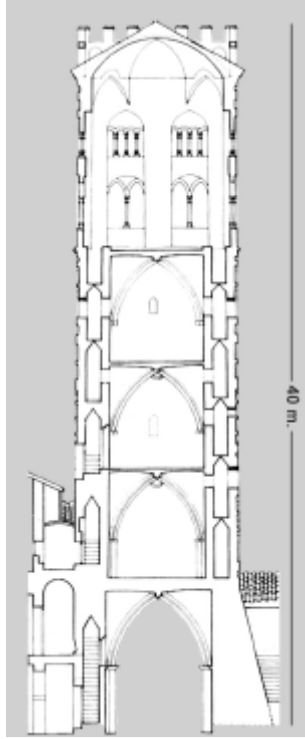
# VICENTE PASCUAL

*Axis Mundi*

28 de julio / 25 de septiembre de 2005



**Museo de Teruel**  
Diputación de Teruel



# AD INVISIBILIA PER VISIBILIA (O LA EXPERIENCIA DE LA TORRE)

*Alejandro J. Ratia*

El cuerpo se concibe con el corazón, los ojos y todos los sentidos corporales, y tiene existencia por sí mismo.

La superficie no es posible si no es existiendo en un cuerpo, sin que pueda separarse de él.

Únicamente el corazón la segrega mentalmente y la estudia en particular. *Abraham bar Hiyya* <sup>1</sup>

"Teruel tiene en sus torres su fetiche". Lo dijo Víctor Lope en el número cero de la revista *Turia*, en un artículo de título juguetón, digno de Cabrera Infante: "Teruel: Barro barroco cocido"<sup>2</sup>. Ciertos fetiches llevan, clavado en su pecho o en su frente, un trozo de espejo. Las torres llevan sus cerámicas, donde se reflejan los crepúsculos. Los fetiches son objetos de los que se espera algo más, que suelen esconder dentro algún secreto, algún elemento de carácter mágico. Las torres, cualquier torre, parece que estén hechas para mostrarse, y parece que por ello se engalanen, pero, como después veremos, además de ser lo que son, son lo que ocultan. Entre otras cosas, ocultan sus cimientos o raíces. En el número cero de *Turia* --que ponía los cimientos de una revista imprescindible-- se revisaban,

1. Tomado de *La obra enciclopédica de R. Abraham bar Hiyya*, edición crítica y traducción de José M.<sup>a</sup> Millás Vallicrosa. Instituto Arias Montano. Barcelona, 1952. Pág. 67. Me he permitido corregir, sin saber nada de hebreo, al traductor. Donde yo he puesto 'corazón', él había puesto razón. Bien es verdad que el mismo traductor reconoce, en una nota, que el texto original dice, literalmente, 'corazón'. Para mí esta opción es preferible, y encaja de maravilla con la geometría plana, extraída del corazón, de Vicente Pascual.

2. Víctor Lope Salvador, "Teruel: Barro barroco cocido". Revista *Turia*, número 0. Instituto de Estudios Turolenses. Teruel, 1983, págs. 81-87.

casi por necesidad, las raíces del imaginario turolense. Se requería ese texto sobre sus torres mudéjares. Las torres turolenses, las de la Catedral y San Pedro, pero sobre todo las de San Martín y El Salvador, pertenecen a la categoría de esas imágenes que todo el mundo ha visto antes de verlas. Son la ilustración obligada del término Teruel en cualquier enciclopedia, y que el visitante va buscando en cuanto llega. Aunque tampoco hace falta que las busquen, porque salen a su encuentro. Los turistas les roban el alma a las torres en sus fotografías, aunque sin menoscabo del misterio, y pasan por debajo de sus arcos como se pasa a los niños por los árboles hendidos, árboles sanadores, para que suelden sus fracturas (según Frazer<sup>3</sup>



también en sus obras más recientes, donde se plantea un regreso al mundo de los símbolos, un alejamiento del vértigo moderno, y donde se establece un diálogo entre diversas tradiciones. Un diálogo del que el mudéjar turolense, o la propia ciudad de Albarracín serían ejemplos.

Todas estas cosas que he contado condujeron, pues, a que aquella mañana estuviéramos los dos, Vicente y yo, subiendo a la torre de El Salvador. Esta visita daría bastante juego. Un año más tarde, este verano del 2005, veremos sus frutos en el Museo de Teruel.

En Albarracín y aquella primavera, Vicente anduvo, curiosamente, dándole vueltas a otra torre, la de Doña Blanca. Esa construcción marca un extremo de esa ciudad, allí donde gira el Guadalaviar antes de dirigirse hacia Teruel y convertirse en el Turia, y en ese foco geométrico de la parábola del río, Vicente Pascual había descubierto también un foco de energía simbólica. Esa torre medieval, muy distinta de la de El Salvador, terminó convirtiéndose en protagonista de una serie de pinturas, si bien reducida a un esquema, a un valor arquetípico, como el del resto de las formas con las que Vicente viene trabajando desde hace ya unos años. El proyecto se tituló "Turrís Eburnea".

Pero regresemos a Teruel, a la otra torre, la de El Salvador, donde mi papel de cicerone estaba resultando paradójico.

La visita a un monumento donde ya se ha estado varias veces, pero junto a un personaje tan sensible como Vicente Pascual, servirá siempre para aprender nosotros, más que para enseñarle a él nada nuevo. Un artista verdadero conserva los dones de la curiosidad y de la sorpresa. A estos dones, algunos pocos suman la sabiduría. Vicente ha recorrido bastante mundo, y ha recorrido también las páginas de muchos libros. Es un gran conocedor de la cultura islámica, y ésta y otras tradiciones han influido de forma decisiva, aunque sutil, en su trabajo. El influjo del arte islámico y de sus formas ha sido importante, pero es más profunda la influencia de algunos sabios, estudiosos de las culturas tradicionales, como Frithjof Schuon o Titus Burckhardt, algo reconocido por él mismo en varias ocasiones<sup>4</sup>. Sumemos a los libros su relación de amistad con el filósofo iraní (y profesor en los Estados Unidos) Seyyed Hossein Nasr. Por todo ello, mi acompañante comenzó enseguida a atar sus cabos hermenéuticos.

4. Lo señala el propio Vicente Pascual en su breve nota biográfica para el catálogo *Turrís Eburnea*, editado por la Fundación Santa María de Albarracín. Albarracín (Teruel), 2004, pág. 55.

Las de San Martín y de El Salvador son las torres más bellas de Teruel. Se construyeron ambas en el siglo XIV, pero no a la vez y en competencia, como dice alguna tradición, sino con alguna década de diferencia. Piensan que la de San Martín se erigió primero, entre 1315 y 1316. Son construcciones gemelas, o mellizas por lo menos, que los expertos consideran inspiradas en modelos almohades<sup>5</sup>. Como torres-puerta, y debido también a su remate almenado, parecen participar de un sistema defensivo, bien que reconvertido en sistema de acogida. Por ello, pero también por intuición, Víctor Lope las consideraba "del lado de la madre" en su aludido artículo de *Turia*. Si se penetra en ellas, como hicimos Vicente Pascual y yo, ese aspecto maternal se refuerza al hallarlas ocupadas por tres habitaciones sucesivas, bellamente abovedadas y que, superpuestas, alcanzan los campanarios

ción popular indica, en este sentido, que el artífice de la de San Martín, vencido por el que construyera la de El Salvador, terminó arrojándose desde su campanario. Falsa leyenda, imposible de olvidar. Es casi seguro, en cualquier caso, que quien se cae desde la torre ha subido a ella como un loco, sin pensar demasiado en lo que hacía. Mi ascensión junto a Vicente fue mucho más pausada, y en algún momento no sabíamos muy bien si estábamos subiendo o bajando. Una torre necesita, para trepar hacia el cielo, unos cimientos profundos. Eso convierte a la torre en árbol. Y en imagen de la montaña primordial. Pero la torre es también figura del *Hombre Universal*, como sugirió mi acompañante. Me imaginé a un hombre sabio puesto en pie, en medio de la ciudad, como un profeta. Estamos subiendo a un campanario cristiano, pero Vicente Pascual ve, al mismo tiempo, el alminar islámico. Desde lo alto podría llamarse a la oración. Sucede, de nuevo, que dentro de una torre hay otra. La torre islámica vence en la imaginación del pintor, y no por su decoración externa, sino por su estructura interna.

Me cuenta Vicente que, en la ciudad islámica, o al menos en su modelo clásico, los alminares distan entre sí el alcance de la voz humana. Cuando un barrio crece lo bastante para que ya no se oiga al almuédano, surge la necesidad de construir otra mezquita, y habrá nacido un nuevo barrio. Parece un problema de topología espiritual, que plantea un cubrimiento exhaustivo de la urbe. En el Teruel medieval, en su crecimiento orgánico, tampoco surgirían ni los templos ni sus torres de un modo espontáneo. Cada templo, cada torre es, para su barrio (para su parroquia) su templo de Jerusalén, su montaña del Purgatorio, y en este sentido su *Axis Mundi*. Centro único, pero también múltiple, como me recuerda mi compañero.

La existencia de la puerta, del arco bajo las torres, le parece a Vicente un dato fundamental. Es algo muy sencillo: la puerta crea un antes y un después, y así llena de sentido el centro. Esto resulta más llamativo en la torre de El Salvador, donde la bóveda es de crucería, marcado el punto cenital con una precisión mayor.

Repasando una antología de Ramon Llull, me encontré con un fragmento que me ha recordado a Vicente, y sus ideas. Habla de necesidad de la apertura, del paso. Pertenece al muy místico *Libro*

6. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*. Ed. Siruela. 5.<sup>a</sup> edición, Madrid, 2001, pág. 450.

*de amigo y amado*, un poco anterior a la misma torre de El Salvador. Dice así: "A la derecha de amor está el amado, y el amigo está a la izquierda. Y por esto, sin que el amigo pase por amor, no puede llegar a su amado"<sup>7</sup>.

No fue por azar que buscara ese libro. En su portada han reproducido la página de un códice, y en ella aparecen una torre y una escala. Sigo repasando algunas frases que había subrayado, y leo que "en la medida en que los hombres tienen conocimiento de las cosas sensibles, perciben la realidad de las cosas invisibles"<sup>8</sup>. Esto que subrayé en su día, me parece interesante para explicar la obra de Vicente Pascual. Amador Vega recuerda en su introducción a Ramon Llull la máxima latina "ad invisibilia per visibilia", y el éxito que ésta tuvo en tiempos medievales, tanto entre los sabios cristianos como entre musulmanes y hebreos. Ramon Llull es un ejemplo magnífico de esta sabiduría medieval. No sólo busca una escala que conduzca a Dios desde las criaturas, también utiliza la geometría como herramienta mística, donde las formas simples se convierten en "figuras de oración". También advierte el mallorquín que, del mismo modo que para ver bien reflejado nuestro rostro, buscamos un espejo limpio, se tienen que seleccionar las sensualidades ("sensualitats") que no se hallen turbadas, aquellas que sean las "más convenientes para demostrar y significar aquellas intelectualidades sobre las que el hombre quiere tener certeza"<sup>9</sup>.

Sensualidades "convenientes", figuras planas simples, son las que conjuga Vicente Pascual en sus lienzos y papeles. Este juego con la geometría plana más elemental se relaciona también con la Vanguardia clásica, con las abstracciones de un Lissitzky o un Malevich, por ejemplo. Es un tipo de trabajos que el crítico Kirk Varnedoe relaciona con la visión cenital, y el espectáculo del mundo desde arriba, posibilidad que aportaron los modernos aviones o zeppelines<sup>10</sup>. Pero que también habían descubierto mucho antes los vuelos místicos de los chamanes, o la simple perspectiva del campanero o del almuédano.

Esto nos conduce a lo alto de la torre de El Salvador. Allí aparecemos Vicente y yo tras demor-

7. *Ramon Llull y el secreto de la vida*, introducción y antología de Amador Vega. Ed. Siruela, Madrid, 2002, pág. 120

8. *Ibidem* pág. 68.

9. *Ibidem* pág. 76.

10. Kirk V -53.04 ihT04 ihT Saltóiem pág,-aica TD -0.0gTD -0.0oRiD -0c 03Ibidem p Tc 19 -1.2509 19 -1.2509 19 -1.2509 19 -1.250110.0gT

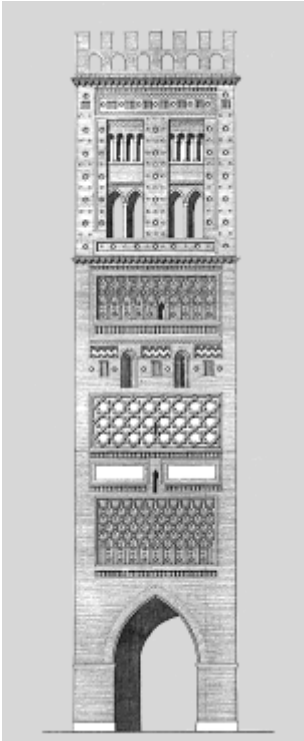
arnos en la ascensión, durante la cual, como he contado, sucesivas reflexiones nos fueron sirviendo de descansillos. Como a diablos cojuelos de la geometría urbana, se nos reveló desde allí la estructura de la Teruel, el secreto plano de las cosas, el conocimiento que los antiguos matemáticos negaban a los sentidos exteriores, y reservaban a los sentidos interiores, al corazón o a la razón, o a un híbrido monstruoso e inefable de ambos. Se descubre también la torre gemela, San Martín, como un espejo. Esta presencia especular invita a otro tipo de sección, al corte sagital. Como para el estudio científico, el análisis de la realidad profunda de las cosas requiere la simplificación y el corte, la visión cenital, el desnudamiento de la arquitectura en sus secciones, herramientas que nos proporcionan unos esquemas, más simples, pero también más instructivos. La realidad se traslada al plano con un propósito de análisis y reflexión, que puede convertirse en fervor casi religioso. Y se desglosa en sucesivas pinturas o dibujos, virtualmente interminables y nunca repetidos.

¿Cuál es, de todas formas, la realidad de que nos habla Vicente Pascual?

"Non essent omnia, si essent equalia"<sup>11</sup>, es decir, que si todas las cosas fueran iguales, no existirían. Es un argumento de San Agustín, que concentra en su brevedad mucha doctrina neoplatónica. Cierta arte moderno ha tendido hacia la aniquilación, hacia el no existir que implicaría la igualdad de todas las cosas. Doctrinas utópicas. Sucede así, sin ir más lejos, con Malevich, quien consideraba que en el cuadrado negro o en el cubo concluía y se enterraba todo. Para el Suprematismo, el arte ya nada quería saber del mundo objetivo. Pero para la comprensión de este arte nuevo se precisaba (y aquí vemos el platonismo latente) que las formas fuesen comprensibles, tanto al ojo como al intelecto. En realidad, las cosas que pinta el pintor suprematista, como las cosas que pintará Vicente Pascual, son parte de la realidad, más reales que las apariencias con las que el pintor de sombras se contenta, porque son las premisas de la existencia de cada cosa, en sus diferencias y en sus semejanzas. Son elementos de apoyo para la inteligencia y la emoción. Puntos de encuentro, también, entre los hombres.

*Zaragoza, junio de 2005*

11. Citado en *The Great Chain of Being*, de Arthur O. Lovejoy. Harvard, pág. 67.



# TRAS LAS NUBES SE ESCONDE SIEMPRE UN DRAGON

*Rosa Gutiérrez*

## NOSTALGIA DE LOS ANGELES

¿Quién, si yo gritara, me oiría entre los coros de los ángeles? *Rainer Maria Rilke*

El clamor de Rilke resuena aún en nuestros oídos como un eco, reverberando *ad infinitum* en la cavidad hueca de la bóveda celeste. En el ilimitado vacío cósmico de la física moderna, deshabitado y mudo, ya no se alza ninguna voz, ni se escuchan los acordes angélicos ni la música de los astros. Un insondable abismo (*chaos*) se ha abierto en el corazón del antiguo *kosmos* (orden), arrastrando hacia su vórtice, como un voraz *maëlstrom*, a sus primitivos moradores estelares.

Pero hubo un tiempo en que el universo era orden, y número, y medida, y los cielos estaban poblados por seres especulares que multiplicaban e informaban hasta el último átomo de este concierto (*harmonia*); criaturas aladas que atravesaban las diferentes esferas, mensajeros (*angelos*) de las cosas divinas entre los hombres. Y cuyos vuelos trazaron, en su transitar mediador de una escala a otra, una geografía simbólica (*synballein*: juntar), interregno entre lo invisible y lo visible, *Mundus Imaginalis*.

Este territorio de reflejos, lugar de aparición (*imago*), es la "linterna mágica" del espíritu, donde se proyectan las Formas Inteligibles (Arquetipos, Ángeles o Ideas platónicas), el *speculum animae* alumbrado por la imaginación creadora, cartografía del atlas celeste en el microcosmos

humano. Este intermundo es el Paraíso Terrenal, la Naturaleza transfigurada, el Edén que *in illo tempore* habitó el hombre en residencia sagrada.

Paraíso que habitamos una vez... y del que fuimos expulsados. En el Génesis se narran, de hecho, dos expulsiones: la primera de la Patria Original, por comer del Árbol del Bien y del Mal, eje simétrico del Árbol de la Vida, en el centro del Edén; la segunda de nuestra "propia casa", el lenguaje, por construir una torre que alcanzase el cielo, un *ziggurat* para hablar con Dios. Por castigo divino moramos en el exilio de la Tierra y ya, dice Rilke, "no nos sentimos en casa en nuestro interpretado mundo"; y en el exilio hemos olvidado nuestra lengua original, aquella con la que Adán nombró las cosas y que era la lengua de Dios. "Somos un signo sin significado -escribe Hölderlin-, / y sin dolor somos y por poco / perdemos el lenguaje en el extranjero".

El trabajo de Vicente Pascual parte de esta "conciencia del exilio", como él ha expresado en alguna ocasión, y así entiende que la razón del arte "no es otra que la actualización de la propia naturaleza mediante la memoria del origen". Retornar al origen, resucitar la Tierra Original, es recordar la cadena del Ser, es ir tejiendo la red analógica que reunifique la totalidad de la Creación, hombre y naturaleza, exterior e interior, en una plenitud reveladora. En el mito neoplatónico es precisamente un "ángel" (*Eros*, el deseo de belleza) el motor de este camino ascendente hacia la unidad original a través de la escala de formas naturales -y artísticas- que participan por analogía (*similitudo*, semejanza) de la Belleza divina.

Retornar al origen es regresar al Centro. Pascual titula esta exposición



to centro/origen del cual el hombre ha sido alejado... Tras la Caída, un ángel -Gabriel- nos anunció la Redención y otros ángeles pregonarán el Juicio que nos revele finalmente el Paraíso Eterno.

Pero ¿cómo reencontrar este centro/origen si ya no existen ángeles que nos guíen o están demasiado lejos para escucharnos? No vivimos ya en el tiempo de Tobías y hace mucho que los ángeles no nos enuncian los designios divinos. Si es que aún existen son de una casta inferior, de aquella estirpe de *Angelus Novus* que a Benjamín le gustaba invocar y cuya existencia, según la leyenda talmúdica, se limita al instante en que son creados para entonar su canto ante Dios y después disolverse en la nada. Ángel de la Historia, figura de la melancolía, Benjamín vio en él la expresión de la modernidad misma, encarnada en la transitoriedad, y como tal, imagen no ya del Símbolo, que revela la eternidad en lo efímero, sino de la Alegoría, que petrifica el instante fugaz.

En el umbral de la modernidad otro filósofo, Hegel, había vislumbrado ya la amenaza de lo Simbólico -de este *Mundus Imaginalis*, de esta geografía angélica- en el advenimiento de lo Sublime, esa inmensidad inimaginable e irrepresentable, ese vacío cósmico que ahogaba el grito de Rilke y que se interpuso, como un agujero negro, en el territorio de los antiguos ángeles.

## CARTOGRAFIAS DE LO INVISIBLE

Cual un dragón que se desplaza en el cielo, si se descubriera por entero,

sin aura ni prolongación, ¿de qué misterio podría estar envuelto?

Por ello, tras las nubes se oculta siempre un dragón. *Bu Yantu*

Hegel no sólo vaticinó la anegación del espacio simbólico en el desbordamiento infinito y abstracto de lo Sublime, esto es, la invasión del territorio de la imagen por la palabra, la suplantación del arte por la filosofía, sino que proyectó varias posibles vías póstumas para este arte después de la "muerte del arte": la evolución hacia un formalismo rupturista y de vanguardia; una progresiva desmaterialización del objeto artístico paralela a un desarrollo del subjetivismo y el culto al genio; y un camino

de retorno: una vuelta al arte simbólico basado en la recuperación de las manifestaciones preclásicas y en la adopción de las tradiciones no occidentales.

Éste es, evidentemente, el camino de los diversos "primitivismos" de principios de siglo, así como de buena parte de la abstracción, al menos de esa línea más espiritual y esencialista que recorre de Malevich a Josef Albers, Agnes Martin o James Turrell, y es en esta tradición en la que, en cualquier caso, hemos de situar el trabajo de Vicente Pascual. Con éstos últimos comparte un rechazo hacia la expresión psicologista y narcisista del yo individual, que lo aleja al tiempo del expresionismo abstracto y otros territorios afines, y una negación de la retórica puramente formalista, que evitaría las conexiones con el minimalismo, la pintura-pintura y sus aledaños. Hacia los primeros converge su interés por el arte tradicional y de culturas extraeuropeas, como la pintura china o el trabajo de los pueblos nómadas. Pero, a diferencia de ellos, en el caso de Pascual no se trata tanto de buscar los "efectos" del arte primitivo, como podemos observar en ciertas "mistificaciones" vanguardistas, cuanto sus "causas", esto es, de una afinidad más íntima, más interiorizada. Más aún, esta asimilación del espíritu artístico tradicional no excluye en absoluto una expresión ajustada al lenguaje formal occidental. Así, si sus paisajes anteriores podían revestir las maneras del romanticismo alemán o incluso del neoimpresionismo seuratiano, el aliento se lo insuflaba -a mi entender- el ejemplo de la pintura china. De la misma manera, en su obra actual podemos reconocer, por poner por caso, similitudes "externas" con la abstracción americana mientras que su "interior" responde, en determinados momentos, a un espíritu cercano del misticismo musulmán. Esta disociación no es sino aparente puesto que lo que Pascual persigue no es una suerte de sincretismo cultural, sino -en sus propias palabras- "estudiar aquellas constantes que por alguna razón me absorbían y que, antes que a mí, habían fascinado a otros". Como él acostumbra citar: "No sigo a los antiguos, busco lo que ellos buscaron".

¿Cuál es, pues, el sentido último de este arte tradicional o simbólico? De otra manera, ¿qué es lo que unifica las diferentes tradiciones en las que se reconoce el arte de Vicente Pascual?

Decir "arte simbólico" significa recuperar para el arte ese estatuto alquímico de transformación de la materia en espíritu, ese espacio de mediación entre lo sensible y lo inteligible, ese Reino

seráfico de la imaginación activa que hemos nombrado como *Mundus Imaginalis*. Decir "símbolo" -etimológicamente, "lo que une"- y decir "imagen" -"aparición"- es enumerar los atributos angélicos, en cuanto que transmisores y anunciadores de la presencia divina. La finalidad del arte simbólico es, por tanto, la representación de la divinidad; los objetivos del arte simbólico son, en un extremo, iconoclastas. Su querencia última es representar lo irrepresentable, hacer visible lo invisible; o, como enseñan los maestros chinos, insinuar la presencia del dragón oculto tras la nube.

En este sentido, el arte de Vicente Pascual se relaciona con el del icono (*eikon*: imagen, semejanza, representación) en cuanto que éste es también una epifanía sensible de lo sagrado, manifestación del misterio de la Encarnación, de la *Kenosis*. En el icono (como, entre nosotros, en las representaciones del Santo Sudario) hay una tensión simbólica que empuja a la imagen a realizarse, a encontrar su plena significación, fuera de ella. Presencia que revela una ausencia, inmanencia que evoca una trascendencia, esta representación de la doble naturaleza de Cristo -humana y divina- está simbolizada a través de las formas y los colores.

El círculo del rostro o del nimbo de Cristo inscrito en el cuadrado del marco sugiere la imagen de la cuadratura del círculo (como en muchos cuadros de Pascual), es decir, la circunscripción de lo ilimitado, del infinito (*apeiron*). El cromatismo es igualmente simbólico: el oro no es un color, es la materialización de la luz divina, es irradiación. De la misma manera, Pascual utiliza una pintura leve, casi inmaterial, transparente, que va superponiendo en capas dividiendo zonas de luz, menos saturadas, de otras de sombra, en una dialéctica de opuestos *yin-yang* que emana, sin embargo, de una única fuente. Esta *coincidentia oppositorum* se expresa nuevamente en el contraste entre el rigor en la geometría del dibujo, y la libertad y el azar en la aplicación del color, resuelto en la energía dinámica del chorreo que salpica y unifica toda la tela. Los colores usados -el negro humo y el óxido rojo de quinacridona, sobre el blanco del fondo- se transmutan, una vez aplicados en el lienzo, en un tono verde pardo-dorado, proceso que insinúa las diferentes fases alquímicas (negro: calcinación; blanco: solución; rojo: destilación) y la sublimación final de la materia en oro. Pero es que además el verde es, según Corbin, el "color litúrgico y espiritual del Islam", el "centro supremo", el "misterio de los misterios" y se relaciona, en la mística sufí, con el Imán oculto (*Al-Khidr*, "El Verde"), el

guía interior del vidente; y en la tradición alquímica con Mercurio, *Lumen Naturae*, la energía divina de la naturaleza, siempre cambiante, siempre la misma, que Jung reinterpreta en la imagen del trigo que muda del verde al oro, como la maduración del alma. En definitiva, una polisemia metafórica que remite a un único significado de fondo: el del cuadro como instrumento de contemplación -la virtud hierúrgica del icono.



