

# Estética y teología en el icono medieval

Albert Moya Ruiz

Universitat Internacional de Catalunya

amoya@uic.es



## Resumen

La tradición icónica medieval constituye un lugar de encuentro privilegiado para examinar y determinar, histórica y especulativamente, los fecundos vínculos existentes entre la experiencia estética y la teología cristiana. Presentado como símbolo de la encarnación y ventana a lo absoluto, el icono alcanza en el medievo una estatura superior al arte pues, por un lado, es capaz de hacer visible lo invisible en mayor grado que ninguna otra forma artística y por otro, constituye para el creyente un medio eficaz de salvación, llegando incluso a poseer en el contexto de la Iglesia ortodoxa, un estatuto sacramental.

**Palabras clave:** icono; arte; culto; oriente; imagen

## Abstract. *Aesthetics and Theology in the Medieval Icon*

The medieval iconic tradition constitutes a privileged place to trace and determine, historically and speculatively, the fruitful links between aesthetic experience and Christian theology. Presented as a symbol of incarnation and a window into the absolute, the icon reaches in the Middle Ages a status superior to art because, on the one hand, it can make visible the invisible to a greater degree than any other artistic form and on the other it constitutes, for the believer, an effective means of salvation, even possessing in the context of the Orthodox Church a sacramental status.

**Keywords:** icon; art; cult; Orient; image

## Sumario

- |  |                                    |
|--|------------------------------------|
| 1. Introducción                                | 3. Estética y teología en el icono |
| 2. La imagen cultural frente a la obra de arte | 4. Conclusiones                    |
|  | Referencias bibliográficas         |

## 1. Introducción

No es ninguna novedad señalar que desde inicios del siglo xx existe un interés creciente por el arte del icono ya sea tanto en su vertiente puramente estética o artística como en su dimensión teológica, catequética o litúrgica. Más allá del redescubrimiento que tanto el Romanticismo como las primeras

vanguardias heroicas realizaron de la imagen icónica bizantina, en línea con su peculiar búsqueda de lo espiritual y lo sagrado, los iconos no han dejado nunca de poseer un lugar privilegiado en la tradición espiritual ortodoxa, que los acoge y los abraza como parte fundamental del culto litúrgico y la oración contemplativa.

En este sentido no deja de ser sorprendente y significativo que el arte del icono, a diferencia de la mayor parte de manifestaciones artísticas de carácter religioso y cultural que ha dado la historia de la humanidad, siga hoy produciéndose con solvencia más allá de su propio contexto histórico (el del Imperio Bizantino). De hecho, el icono sigue erigiéndose hoy como algo más que un simple objeto museístico o manifestación de un dogma. Contemplado en toda su complejidad histórica, teológica y estética, el icono constituye un «tesoro espiritual» que tiene una importante incidencia. Una incidencia que sobrepasa ampliamente su propia matriz cristiano-ortodoxa<sup>1</sup>.

Es precisamente gracias a su capacidad de superar barreras históricas y geográficas que el icono puede ocupar hoy un lugar de privilegio. Y es que como bien señalan algunos expertos, el icono está de moda<sup>2</sup>. La bibliografía relativa a esta temática no ha dejado de aumentar en los últimos tiempos y se advierte una creciente predisposición a incluir estas imágenes en exposiciones itinerantes, seminarios, ciclos, talleres, etc. Tras todas estas manifestaciones, y por muy pasajeras que puedan parecer, existe una convicción de fondo que concibe el icono como una tradición viva capaz de dialogar con otras formas artísticas y realizar aportaciones significativas en el ámbito del arte sacro y del diálogo interreligioso. Es en este sentido, por ejemplo, que se habla hoy del icono como lugar de encuentro ecuménico.

Pero el interés por la imagen icónica de raíz bizantina, no se limita al ámbito religioso, sino que despierta también un entusiasmo creciente en el contexto laico. Una atracción que parece suscribirse al aprecio que genera la contemplación de estas imágenes, concebidas como obras de arte de alto valor estético. En este sentido pueden pensarse las aproximaciones al arte del icono que realizan algunos destacados representantes de la vanguardia pictórica de principios del xx como Malevich, Kandinsky o Matisse.

Y sin embargo, no todas las respuestas al redescubrimiento de la tradición pictórica del icono que hallamos en el mundo contemporáneo mantienen frente a éste una actitud positiva. Son muchos y desde ópticas muy distintas, los que han relativizado y denostado la importancia de dicho retorno. Los argumentos esgrimidos para tal juicio difieren entre sí, pero podríamos encontrar entre éstos, por ejemplo, aquellos que lo entienden como un simple capri-

1. Es importante no catalogar apresuradamente al icono bajo la denominación de «ortodoxo» y considerar aquellos atributos más ecuménicos y universales. De este modo y a pesar de las notables diferencias que estas imágenes poseen dentro de cada tradición (ortodoxa y católica) se puede establecer en torno a éste un diálogo fecundo.
2. Véanse por ejemplo los trabajos sobre iconos de autores como Pavel Evdokimov (1999), Michel Quenot (1990), Tania Velmans (2005), Jesús Castellano (1993) o Maria Donadeo (1989), entre otros muchos que comparten esta apreciación.

cho exótico condenado necesariamente a la caducidad y transitoriedad de una moda, aquellos que lo conciben como un ejercicio formal de recuperación de formas estéticas primitivas o bien aquellos que, desde una perspectiva iconoclasta, siguen anunciando los peligros de una imaginería que aproxima la fe a formas indeseadas de adoración próximas a la idolatría.

En todo caso, estas actitudes no son mayoritarias y en términos generales se asume que los iconos son imágenes de culto de gran valor simbólico que permiten, a modo de *porta fidei*, una vivencia profunda de lo sagrado vehiculada a través del *pulchrum*. En contraposición a estos argumentos negativos encontramos también razones concretas para reafirmar la importancia de tal redescubrimiento. Algunas de las causas esgrimidas a favor de la recuperación de la imagen icónica bizantina podrían obedecer a las siguientes preocupaciones de fondo:

1. Contrarrestando la tendencia cada vez más pronunciada a una visualización del mundo (cultura visual) y a una sensibilización de los ámbitos teóricos, la imagen de culto impulsa el acceso a lo misterioso, sagrado e inefable, permitiendo una apertura a la belleza trascendental que dista mucho de una naturalización de la belleza tal como la promueven las sociedades occidentales.
2. La pérdida de sustancialidad ontológica que comparten numerosas producciones artísticas contemporáneas, proclives a aproximar el arte a la vida y a proporcionar así sensaciones más inmediatas y placeres a corto plazo, suscita en algunos artistas la necesidad de acudir a formas artísticas que, sin mantenerse en la estricta heteronomía, sean capaces de alinearse con los trascendentales del ser (*verum, bonum, pulchrum*). De esta forma la imagen busca recuperar su presencialidad y autenticidad en el *aquí* y el *ahora*, en la evidencia inmediata de la apariencia, que redirige siempre de forma directa, al prototipo de la imagen representada. Los iconos constituyen en este sentido, un ejemplo paradigmático de arte cultural que preserva todo su potencial revelador y su apertura infinita.
3. La pérdida y desdefinición de la tradición en favor del progreso, las ideologías o los totalitarismos provoca, por ejemplo, que en la Rusia soviética de principios del xx se produzca una diáspora de intelectuales e iconógrafos que, en último término, serán los encargados de preservar, testimoniar y expandir el arte de la tradición icónica oriental. La visión romántica e idealizada que encontramos en la famosa novela de Nikolai S. Leskov, *El ángel sellado* (1873), constituye uno de los primeros símbolos de la persecución religiosa y de reivindicación de la identidad rusa perdida. En la misma línea, autores de la talla de Vladimir Soloviov, Pável Florenski, Serguei Bulgakov, Georgy Florovsky o Aleksei Losev fueron grandes defensores de este arte tradicional. Estos intelectuales veían en el icono una forma satisfactoria de reconciliar modernidad y tradición en un contexto de cambios ideológicos y culturales que implicaba muchos y complejos retos.

A partir de estos argumentos tan generales, la preservación y recuperación del milenarismo arte del icono parece tener su razón de ser. También en el contexto cristiano la riqueza estructural y el valor que posee la imagen cultural bizantina, evidenciada en la extraordinaria capacidad del icono para sugerir y mostrar de forma sensible los contenidos de la fe cristiana, está más que justificada. Y a pesar de todo, el icono no debería quedar restringido a un contexto cristiano. Michel Quenot alude de forma muy bella a uno de los papeles que sigue cumpliendo hoy el icono en su vertiente más universal y humanizadora:

En nuestra época en la que el rostro es maltratado, la discriminación racial persiste y mucha gente sufre de falta de comunicación verdadera, estos rostros que resplandecen con una luz venida del más allá sorprenden e interpelan. Nos hablan de Dios, pero también de los hombres (Quenot, 1990: 14).

Señalados hasta aquí algunos hitos significativos sobre el redescubrimiento del icono en el mundo contemporáneo, nos ocuparemos en las próximas páginas de analizar más de cerca aquellas dimensiones que permiten hablar del icono en términos de síntesis entre visión teológica y valor artístico. Sin embargo, para poder llevar a cabo esta tarea con mayor propiedad, tendremos antes que remontarnos atrás en la historia y advertir las diferencias existentes entre la «imagen cultural» propiamente dicha y la llamada «obra de arte» de raíz occidental. Una distinción que nos permitirá establecer la peculiar idiosincrasia de la imagen icónica bizantina.

## 2. La imagen cultural frente a la obra de arte

La concepción perspectiva impide el acceso del arte religioso al reino de lo mágico, en el que la obra de arte misma produce el milagro [...] le impide, como algo absolutamente nuevo, el acceso al reino de lo visionario en donde el milagro se convierte en una vivencia inmediata del observador

(Panofsky, 1999: 53).

Con estas sugerentes palabras advertía Erwin Panofsky en *La perspectiva como forma simbólica* (1927) sobre las enormes implicaciones que la aparición y adopción de la perspectiva en el contexto renacentista habían supuesto para las imágenes de culto.

De forma parecida, Hans Belting en *Imagen y culto* (1990), obra de referencia en esta temática, señalaba que el «icono expresa en sus formas y a su modo la manera histórica de entender la naturaleza de la imagen de culto» (Belting, 2009: 40), dando a entender así la capacidad universal del icono de sintetizar los atributos esenciales de la imagen de culto a pesar de su evolución formal y estilística a lo largo de la historia.

Belting, siguiendo la estela de Panofsky, admite sin dudar el profundo cambio perceptual que supone el paso de la imagen de culto a una imagen que

podemos calificar de «artística» y cuyo recorrido histórico se produciría, a partir del siglo VIII, en paralelo a la imagen cultural propia de la tradición oriental. Este itinerario histórico se encuentra muy marcado por la aparición de la perspectiva renacentista que constata la enorme distancia existente, ya por entonces, entre las concepciones de la imagen religiosa en oriente y en occidente. Mientras la tradición cristiana oriental preserva la visión canónica del icono bizantino entendido como paradigma de presencia absoluta, irradiación divina y fuente de oración contemplativa, la tradición occidental acentúa la vertiente alegórica, didáctica y cultural de la imagen, que está más emparentada con el sentimiento religioso de piedad y depende en gran medida de la capacidad subjetiva del creyente. Alain Besançon sostiene que en el contexto de la querrela de las imágenes, Occidente «en vez de situar la cuestión de la imagen a un nivel metafísico, como había hecho Oriente, la sitúa en el terreno familiar de la retórica. La función de la imagen sería entonces aquella que Cicerón otorga a la retórica: *docere, suadere, placere*» (Besançon, 2006: 218).

Con la adopción de la perspectiva y de nuevas técnicas formales y estilísticas, la imagen religiosa occidental alcanza el estatuto de «obra de arte bella» adquiriendo así un alto valor estético y artístico. Muchas son las novedades e implicaciones que tendrán las nuevas formas de libertad creativa y la autonomía que impulsan. En este sentido señala Belting: «la vieja imagen [cultural] no se dejaba reducir a una metáfora, sino que perseguía la evidencia inmediata de la apariencia y el sentido» mientras que «su lugar pasa a ocuparlo el *arte*, que introduce un nuevo plano de sentido entre la apariencia de la imagen y el entendimiento del observador» (Belting, 2009: 25).

Desde la óptica de la Iglesia ortodoxa Pável Evdokimov subraya con insistencia su convicción de que la «Edad Media se extingue precisamente cuando el icono deja paso a la imagen alegórica y didáctica y el pensamiento indirecto al pensamiento directo» (Evdokimov, 1999: 172). Según él, será también decisiva la adopción del aristotelismo que abandera el pensamiento occidental en el siglo XIII. Evdokimov lo asocia a la pérdida de imaginación simbólica en favor de un realismo perceptivo muy próximo al sensualismo y a la imagen mimética propia del naturalismo.

Tal como lo plantean estos autores, la aparición de la «obra de arte» y la expansión de su paradigma provoca la pérdida del carácter transitivo de la vieja imagen de culto que le permitía establecer una vinculación fecunda entre lo cultural, lo aurático y lo sensible, entendido en términos de presencia, semejanza y reconocimiento entre el prototipo y lo representado. La nueva imagen artística, de fuertes connotaciones ilusorias, se desprenderá del vínculo ontológico que unía al modelo con su representación, creando una realidad ficticia que imita la realidad natural y que exige, a su vez, ya no la genuflexión y la veneración orante, sino la evasión del mundo real como reemplazo de lo representado.

Decíamos más arriba que el redescubrimiento del icono oriental en la actualidad parece justificarse tanto por la fatiga y estancamiento que siente el hombre contemporáneo ante la pérdida de sustancialidad de las obras artísticas, como por la crisis de identidad que sufre el mismo concepto de arte del

que se ha anunciado la muerte en innumerables ocasiones (post-arte). Sin embargo, se nos hace difícil considerar el impacto que esta suposición pueda llegar a tener en el contexto actual. Desde luego el arte contemporáneo no parece en absoluto preocupado en restablecer la dimensión ontológica o metafísica de la obra de arte, y mucho menos parece interesado en normativizar sus actividades ni restablecer su vertiente cultural o aurática. El arte producido hoy en el contexto del «mundo del arte» ya no puede cifrarse en términos de autonomía o heteronomía, dado que ambas se entremezclan con el capitalismo, la tecnología o las formas de estetización generalizada que invaden nuestra existencia y nuestras sociedades.

Y a pesar de todo, incluso en un contexto artístico de pluralismo y relativismo extremo en el que todo vale (incluso aunque no todo valga lo mismo), la imagen cultural tiene cabida y es capaz de hablar al corazón del hombre de la misma forma en que lo había hecho en el pasado. Su contemplación serena y respetuosa nos enfrenta a una realidad sagrada que posee un fuerte carácter vinculante con la presencia ontológica de lo representado. De este modo la «luz de Oriente», como señala Belting, «permitiría tomar conciencia de cómo el arte se ha alejado de sus antiguos vínculos y de la pérdida de su pretensión cultural» (Belting, 2009: 33).

### 3. Estética y teología en el icono

Christoph Schönborn, en una significativa obra que lleva por título *El Icono de Cristo* (1999), analiza la fundamentación teológica de los iconos orientales, cuyo sentido último encuentra en la doctrina cristiana de la encarnación<sup>3</sup>. Schönborn sostiene que el rostro humano de Dios se instituye como fuente y lugar de revelación misteriosa provocando que todo estudio histórico-artístico en torno a los iconos deba remitir siempre al encuentro con este rostro nunca superado. En este sentido considera que es muy probable que el interés y atracción que despierta todavía hoy este arte milenario proceda del carácter misterioso, inefable y enigmático que el icono ha conservado a lo largo de los siglos.

La encarnación es, como vemos, el acontecimiento definitivo que tanto ayer como hoy justifica la existencia de los iconos, y sin ella estas imágenes no atenderían a la finalidad y la función para la que fueron creados. Lo sostenía ya San Juan Pablo II al afirmar «si el Hijo de Dios ha entrado en el mundo de las realidades visibles, tendiendo un puente con su humanidad entre lo visible y lo invisible, de forma análoga se puede pensar que una representación del misterio puede ser usada, en la lógica del signo, como evocación sensible del misterio» (Juan Pablo II, 1999: s.p.). Esta justificación fue un argumento decisivo durante el medioevo para acabar con la querrela de las imágenes y los argumentos

3. En San Pablo ya encontraríamos una referencia al fundamento cristológico del icono: «Cristo es la imagen del Dios invisible» (Colosenses, 1,15), pero los argumentos iconódulos se encuentran también en numerosos fragmentos de las escrituras: «el que me ve a mí, ve al Padre» (Jn 14,9), «a Dios nadie lo vio jamás; el Hijo único, que está en el seno del Padre, nos lo ha dado a conocer» (Jn 1,18), etc.

iconoclastas. También Soloviov comentaba en contra de estas actitudes iconoclastas: «Pretender que la divinidad no puede tener expresión sensible o manifestación exterior, que la fuerza divina, no puede emplear para su acción medios visibles y representativos, es quitar a la encarnación divina toda realidad» (Soloviov, 1946: 70).

Por medio de la encarnación, la materia es divinizada y transfigurada en «presencia» de lo divino. En los iconos orientales esto significa que no se limitan a la representación física de la imagen de Cristo, de la Virgen o de los santos, sino que en ellos se puede hallar una huella de su presencia divina, tal como el sello estaría presente en lo sellado. Su valor cultural y religioso residiría en su capacidad para lograr hacer presente lo sagrado y a la vez, en su empeño por alcanzar, a través de la apariencia y de la forma simple, un reconocimiento inmediato de lo divino. Aquí radicaría, sin duda, su enorme dificultad y peligro.

Ahora bien, es importante tener en cuenta que el mismo término «icono» no incluye la identificación completa con su arquetipo (idolatría) sino que tiende a subrayar analógicamente tanto las semejanzas participativas como la diferencia de naturaleza entre la imagen y su prototipo. La imagen participa del ser y del arquetipo divino haciéndose presencia, pero a la vez mantiene la profundidad de un misterio que nunca se revela del todo, como símbolo que muestra y a la vez oculta.

Para la Iglesia ortodoxa oriental esta presencialidad que atesora el icono, esta «encarnación» del misterio que origina una densificación, una corporalización del ámbito de lo sagrado, lo convierte en uno de los sacramentales de la presencia personal. Es muy relevante tener en cuenta el carácter cultural y litúrgico que el icono ocupa en la tradición ortodoxa para comprender que «esta teología litúrgica de la presencia, afirmada en el rito de la consagración, es la que distingue claramente el icono de un cuadro de tema religioso y traza la línea de separación entre ambos» (Evdokimov, 1999: 183).

Pero el icono no es tan sólo presencia, semejanza o misterio sino también encarnación de la belleza divina que brota de su mismo interior y por tanto objeto de reflexión estética y artística. La belleza de la imagen se vive pues como emanación de esa belleza divina cuya virtud se transmite a la representación del arquetipo. El camino de la belleza (*via pulchritudinis*) lleva al hombre a las puertas o al punto de ingreso de la fe, y por este motivo el icono es visto como una *porta fidei*.

#### 4. Conclusiones

Con las observaciones hechas hasta aquí se constata que en el arte de los iconos nos encontramos ante una creación humana que posee una dimensión estética y artística muy pronunciada, puesto que su propia naturaleza es sensible y material. Por ello la pintura de iconos, como género artístico de características propias y peculiares, se inscribe con todo mérito dentro de la historia del arte. Y sin embargo, hay que tener en cuenta que el icono no se reduce ni debe ser

reducido únicamente a esta determinación de su naturaleza. Como sabemos, el icono obedece primero a una función religiosa y cultural que encuentra fundamento en una verdad esencial del cristianismo como es la encarnación divina. Si dejamos de señalar este fundamento originario, el icono pierde su razón de ser, puesto que se elimina entonces su dimensión ontológica y sustancial, es decir aquella que, en el caso de los iconos, le otorga sentido último y significación.

Ante este peligro y concibiendo el icono como imagen de culto y no tanto como obra de arte, la tradición oriental intenta preservar aquel núcleo fundacional por el que ya los primeros cristianos hicieron uso de la imagen icónica, es decir, la veneración y el culto religioso. Esta es una forma, en cierto modo satisfactoria, de marcar distancias respecto al paradigma artístico occidental que a lo largo de la modernidad ha tendido a desacralizar el contenido de las obras de arte religioso, para reducirlas a simples esquemas descriptivos, analíticos o históricos, acortando así gran parte de su riqueza mística y cultural.

La tradición ortodoxa oriental y algunos de los expertos a los que hemos aludido en este trabajo, son partidarios de no catalogar los iconos estricta y substancialmente bajo la determinación de obras de arte, ya que no existen en función de sí mismos ni de su propia perfección formal. Es más, algunos de ellos admiten abiertamente que un exceso de perfección formal podría oscurecer su cometido, es decir, el hecho de instaurarse como lugar epifánico y ventana hacia lo absoluto. Por este motivo suele decirse que el icono no debe permitir que nuestra mirada se postre en él. Según la tradición ortodoxa, su correcta contemplación termina siempre con los ojos cerrados, en el silencio de la adoración a Dios y por ello el icono antes que bello debe ser verdadero. Reducirlo pues a obra de arte es vaciarlo de su función primera. El icono no deja de ser «teología en imágenes» que anuncia y hace presente, a través de colores y formas, aquello que el Evangelio proclama mediante la palabra.

Se trataría en último término de reconocer que en este terreno ontológico sobre el que se asienta el icono cristiano con su pretensión de verdad y presencia divina, es dónde se halla el punto de encuentro entre la dimensión estética y la dimensión teológica. Bizancio nos mostró en el icono una forma paradigmática de unir la teología y la estética, pero también la capacidad de incorporar en estas dimensiones el culto, la catequesis y la oración contemplativa.

En este sentido la tradición icónica medieval constituye un lugar de encuentro privilegiado para rastrear y determinar, histórica y especulativamente, los vínculos existentes entre la experiencia estética y la teología cristiana. El reconocimiento e interés por el icono en nuestros días debería apuntar a una recuperación y restitución de la imagen cultural, capaz de ofrecer alternativas a las dominantes formas estéticas que imperan y navegan en el mar de lo visible y lo superficial.

## Referencias bibliográficas

- BELTING, Hans (2009). *Imagen y culto*. Madrid: Akal.
- BESANÇON, Alain (2006). «La iconoclasia moderna» en *Actas del V Simposio Internacional fe cristiana y cultura contemporánea «cristianismo en una cultura postsecular»*. Pamplona: EUNSA, 217-225.
- CASTELLANO, Jesús (1999) *Oración ante los iconos: los misterios de Cristo en el año litúrgico*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica.
- DONADEO, María (1989) *El icono. Imagen de lo invisible*. Madrid: Narcea.
- EVDOKIMOV, Pável (1999) *El arte del icono*. Madrid: Publicaciones claretianas.
- JUAN PABLO II (1999). *Carta a los artistas*. Vaticano: Libreria Editrice Vaticana. [Recuperado de: <[https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/es/letters/1999/documents/hf\\_jp-ii\\_let\\_23041999\\_artists.html](https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/es/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html)>] [Consultado: 5 junio 2018]
- PANOFSKY, Erwin (1999) *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.
- QUENOT, Michel (1990) *El icono*. Bilbao: Desclée De Brouwer.
- SCHÖNBORN, Christoph (1999) *El icono de Cristo*. Madrid: Encuentro.
- SOLOVIOV, Vladimir (1946) *Rusia y la iglesia universal*. Madrid: Sol y Luna.
- VELMANS, Tania (2005) *El icono: de la caída de Bizancio al siglo xx*. Bilbao: Ediciones Mensajero.

---

**Albert Moya Ruiz** es Doctor europeo en filosofía por la Universitat Ramon Llull y experto en los ámbitos de Estética y teoría de las artes. Actualmente ocupa el cargo de Vicedecano de la Facultad de Humanidades de la Universitat Internacional de Catalunya de la que es profesor de Estética, Filosofía medieval y Antropología. Imparte también docencia en las facultades de Comunicación y Educación de la misma universidad. Ha sido profesor colaborador de la Universitat Oberta de Catalunya y del Institut Superior de Ciències Religioses de Barcelona. Es miembro colaborador de distintos proyectos de investigación entre los que destacan el proyecto europeo «Yugoslav Wars: another face of European civilisation? Lessons learnt and enduring challenges» (2016-2019) financiado por la Unión europea dentro del programa *Europe for citizens*; el proyecto «La estética española: las ideas y los hombres (1850-1950)» financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2013-42674-P); y del grupo de investigación *Sarx. Antropología de la corporalidad* (2014 SGR 835).

**Albert Moya Ruiz** is European PhD in philosophy by the Universitat Ramon Llull and expert in the fields of aesthetics and theory of the arts. Currently, he holds the position of vicedean of the Faculty of Humanities at the Universitat Internacional de Catalunya, where he is lecturer of Aesthetics, Medieval Philosophy and Anthropology. He also teaches in the Faculties of Communication and Education of the same university. He has also been lecturer at the Universitat Oberta de Catalunya and at the Institut Superior de Ciències Religioses de Barcelona. He is a collaborating member of several research projects including the European project “Yugoslav Wars: Another Face of European Civilization? Lessons Learned and Enduring Challenges” (2016-2019) financed by the European Union within the program “Europe for citizens”; the project “La estética española: las ideas y los hombres (1850-1950)” financed by the Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2013-42674-P); and the research group *Sarx. Anthropology of Corporality* (2014 SGR 835).

---