

TU ROSTRO BUSCARÉ...
PERSPECTIVAS TEOLÓGICO-ICONOGRÁFICAS

Nos proponemos hacer un pequeño estudio de estética teológica que aborde una de las representaciones clásicas del arte cristiano: el rostro de Cristo, en cuatro formas, una clásica (el *Mandilyon*) y otras tres pertenecientes a la plástica del s. XX (Rouault, Jawlensky y Chmakoff). Para ello, en un primer momento haremos una aproximación fenomenológica al rostro humano y una sucinta presentación de la situación del arte pictórico en el siglo pasado en relación a la figura humana. Posteriormente nos centraremos ya en el rostro de Cristo y las representaciones elegidas. Terminaremos con algunas reflexiones a la luz de los desarrollos realizados y la situación actual en relación al arte, religioso o no, en la vida de la Iglesia.

Vio Dios que todo era bueno, muy bueno. Esta mirada define la verdad que quiere el mundo realizar, aquella en la que el hombre quiere encontrarse, la gloria que anhela como destino. Existe –dice la fe– una mirada que define y suscita la autodeterminación hacia la vida verdadera y bella, que está sacramentalmente reflejada, por ejemplo, en la que el niño puede habitualmente reconocer en sus padres. Es desde esta mirada desde la que se lanza hacia adelante encontrando origen, confianza de vida y suscitación y aliento de posibilidades interiores a desarrollar. El hombre se ahoga si vive sólo de su propia mirada, necesita encontrarse con alguien que le diga quién es. Baste recordar cómo en el relato javista de la creación del hombre no es sino en el cruce de miradas entre Adán y Eva donde el hombre se alcanza a sí mismo. Pero, más aún, necesita reconocerse

reflejo, imagen que configure su tensión hacia la consumación de su ser propio. Busca así el hombre un rostro que lleva impreso en sí, pero que no puede reconocer hasta que se le presente, un rostro que se refleja en él, pero desvaído y deformado en la travesía de la historia humana. Busca el rostro originario y originador de su expresión verdadera, donde modelar los pliegues de su piel mundana, un rostro que le mire en gracia y desgracia con una confianza tan absoluta que no olvide pronunciar nunca delante de él aquella mirada: *vio que estaba muy bien*. Que le recuerde que no es un error, un sinsentido, una maldición, sino reflejo de una gloria escondida pero real.

Es en este espacio íntimo de la vida del hombre, vacío anhelante, forma negativa de un original tan ausente como definidor, donde nace aquel dinamismo de búsqueda de la identidad en la complementariedad sexual, pero también en la relación paterno/materno filial. En ellas el hombre busca ser mirado y verse a sí mismo, aunque siempre aparece una imagen en exceso endeble, fugaz, frágil... que no agota su tensión identitaria cuyo reflejo está recogido en aquellas palabras del salmo: *Oigo en mi corazón: buscad mi rostro. Tu rostro buscaré, no me escondas tu rostro*.

Como si supiera que fue visitado en un tiempo, como quien descubre la visita cuando ya se va y no puede sostenerla porque llega tarde y sólo ve la espalda como signo de un encuentro real pero no consumado. Como si sólo en el futuro esperara esa identidad nunca definida totalmente en el camino. Como si sólo un cara a cara siempre presente y nunca realizado del todo fuera lo propio.

Rostro esquivo éste que se defiende de la tentación humana de utilizarlo como espejo y convertirlo en almacén de la idolatría, que no es sino la imaginación de la identidad desde sí mismo absorbiendo todo en el propio ser absolutizado¹. *Rostro pudoroso* que defiende la alteridad compartida como forma de encuentro donde el respeto y la entrega definen el campo de la acogida y la comunión². *Rostro velado*, por tanto, que sólo se desvela en fugaces encuentros que dejan no la posesión de otro o de la identidad propia, sino un movimiento hacia su consumación sin la cual ya no se puede vivir con verdad,

¹ “La perversión del ídolo consiste en que no establece la distancia inauguradora” afirma A. Gesché, citando a J. L. Marion, en *Dios para pensar II. Dios-el cosmos*, Salamanca 1997, 145-6. Pude verse todo el capítulo: «Sobre la idolatría siempre posible» (139-47).

² Pueden verse en este sentido las luminosas reflexiones de D. Vasse sobre el pudor como espacio necesario del encuentro verdadero ente los hombres (de donde se pueden extraer claras referencias y analogías a la relación Dios hombre) en su artículo «Un monde sans pudeur», en *Études* 3962 (2002) 197-205.

como bien ha expresado San Juan de la Cruz en su *Cántico espiritual*: *Máteme tu vista y hermosura, mira que la dolencia de amor, que no se cura sino con la presencia y la figura*.

Hablar de identidad, de cuerpo histórico, de rostro, de mirada... expresa una misma intención, llegar hasta ese espacio íntimo del hombre donde se alcanza a sí mismo sólo desde el otro que se convierte en presencia de origen, de reconocimiento, de realización.

1. ACERCAMIENTO A UNA ANTROPOLOGÍA DEL ROSTRO

El rostro del hombre es aquel espacio corporal donde se expresa su profundidad última, su insondable misterio y, a la vez, su perpetuo ser comunicativo. En el rostro el cuerpo se dice humano, pues no sólo actúa o interactúa con la realidad, sino que lo hace expresando un sentido en forma de sentimiento gestual. En este sentido, en el rostro “se transgrede sin cesar la distinción de la materia y del espíritu, del alma y del cuerpo, de la forma y del contenido”³.

En el rostro el cuerpo adquiere identidad personal frente a los otros. De ahí la tragedia que supone su pérdida o su deformación grave tras algún accidente o enfermedad, ya que somos del todo, en algún sentido, en nuestro rostro y a través de él.

Por otra parte, esta identidad expresiva dada en el rostro se dice fundamentalmente en la mirada en la que el hombre abre una ventana a su ser más íntimo y busca leer el del otro. En el cruce de miradas aparece una relación en esencia incategorizable, pero constituyente. En la mirada –dice F. Queré– “el alma osa desnudarse”⁴, y así se puede entregar a los demás en verdad. En ella el hombre ofrece su verdad y no una exterioridad vacía, y por esta razón, por entregarse allí el propio misterio personal, es siempre incategorizable del todo, inmanipulable absolutamente si no es reduciéndola, cosificándola.

De esta manera, si bien invita al abrazo íntimo, la misma mirada marca la distancia entre los sujetos. El otro en el cruce de miradas aparece dueño de sí, inapropiable, distinto y distante siempre⁵. Me

³ B. Chenu, *La trace d'un visage*, Paris 1992, 15-16.

⁴ Citado por B. Chenu en *Idem.*, 18.

⁵ “En el rostro hay visión pero no debemos dejarnos engañar por ese parentesco óptico: el rostro es la única pieza de caza que nunca puede cobrar el cazador de imágenes, el ojo regresa siempre con el morral vacío en lo tocante al rostro del otro; ese rostro abandona las formas que toma, hace fracasar la

invita a acogerle en esa distinción que le constituye, y desde ella me invita a participar en su ser o a que alimente su anhelo de reconocimiento solicitando mi responsabilidad ante él. Seduce mi deseo de decirme y exhibirme en mi grandeza, pero me imposibilita de continuo la fusión con el todo y la reducción de lo distinto a mí mismo⁶. El otro, a través de su rostro y su mirada, me ofrece su ser en una gratuidad indomitable, y me pide mi ser sin poder forzarme a entregárselo. La mirada del rostro es así siempre la mirada del otro distinto aunque necesario.

Además, la mirada abre la profundidad del ser sin dejar que ninguno de los que están frente a frente pueda definir del todo al otro. Existe en la mirada la cualidad de abrir el misterio personal sin que éste pierda este carácter de propiedad inalienable. Por eso, la mirada se convierte en el hombre en un órgano de comunicación íntima inagotable: mirarse *a* los ojos es mirarse *en* los ojos, es abrir y entregar el ser sin agotarlo o perderlo, compartirlo sin des-identificarnos.

Todo esto significa, en su reverso, que el cuerpo por eso, en el rostro y en su mirada, se hace íntimamente vulnerable y, a la vez, puede convertirse en un arma despiadada. Vulnerable pues apenas sabe esconder su realidad más íntima llamado como esta a ser instrumento de comunicación personal profunda. De ahí que la negativa a una relación íntima o el miedo a una violación de nuestro ser—no entremos ahora en los motivos subjetivos que puedan producir estos sentimientos o actitudes— nos hace habitualmente bajar la cabeza o evitar el cruce de la mirada. Su envés es la posibilidad de convertirse en un arma despiadada pues tiene capacidad de entrar y desnudar la intimidad sin respeto, cosificando el cuerpo y el alma del otro. ¿Cómo no recordar la penosa lucha de miradas en la que convertimos tantas veces nuestras relaciones que no es sino el intento de dominio interior y, de esta manera, de sometimiento pleno del otro?

representación, es la impugnación perpetua de la mirada que yo echo sobre él. Llamamos rostro, en efecto, a la manera en que se presenta el otro, *al superar la idea del otro en mí*", en A. Finkielkraut, *La sabiduría del amor. Generosidad y posesión*, Barcelona 1999, 24-25.

⁶ "En el mundo sólo el rostro de los demás puede separarme efectivamente de mí mismo y hacerme conocer aventuras que no sean odiseas. Contemplo el rostro pero no lo absorbo: maravillosa impotencia sin la cual la vida, aun la más extravagante, tendría la monotonía de un viaje de uno mismo a si mismo", en A. Finkielkraut, *Idem.*, 25.

El rostro, por tanto, está marcado y marca el cuerpo con el signo del misterio, de la irreductible presencia de un yo personal que pide reconocimiento, que pide ser el mismo siempre y del todo. Pero, a la vez, con el signo de una identidad comunal pues es sólo en el intercambio de miradas descrito donde el hombre se reconoce y reconoce a los suyos, donde comprende que su identidad no puede ser sino en relación, donde descubre su vida como espacio común de reconocimiento. Es el otro donde uno se encuentra a sí mismo.

Esta irreductibilidad de la identidad propia reflejada en la mirada que busca la comunión, mantiene al hombre en un continuo movimiento hacia una figura que nunca se encuentra a sí misma del todo. El rostro, el cuerpo, la identidad en este movimiento pide ser transfigurada por una comunión que la realice plenamente sin anular lo propio, que refleje la gloria propia en el encuentro con la luminosa mirada del absoluto que defina del todo el ser y lo consume en su anhelo. Así lo describe el salmo: *Al despertar me saciaré de tu semblante*.

Dos relatos bíblicos apuntan a esta consumación de la identidad a través de la imagen de la transfiguración del rostro. El de Moisés bajando del monte después de su encuentro con Dios (Ex 34, 29-30) y el de Jesús en el Tabor (Mc 9, 2-3)⁷. En ambos el rostro refleja una luz que transforma la condición corporal consumándola por participación. Existe, sin embargo, una diferencia significativa. En el primer caso el pueblo debe taparse el rostro pues no puede soportar esta luz. Dios se ofrece a una mirada llena de miedo y recelosa y, por tanto, esquiva al encuentro. En el caso de Jesús, los discípulos no entienden, pero no sienten temor, su incompreensión no les impide reconocer la verdad de una gloria destinada a ellos (*quedémonos aquí*) aunque todavía no sea el momento de recibirla⁸.

El rostro de Dios se hace accesible arrancándose del contexto del temor en la mediación de un rostro donde se refleja su misericordia o la hospitalidad absoluta de su mirada, que no humilla matando las posibilidades de vida, sino que las suscita renovando la propia mirada del sujeto que se sabe indigno de su propia identidad. El rostro de Jesús no es, por tanto, el rostro de la ley de Dios (Moisés)

⁷ En este relato la transfiguración se expresa por la luminosidad del vestido, pero creemos que podemos ensanchar su significado hasta asumir que es el mismo ser de Jesús el que se presenta así.

⁸ En Lucas y Mateo se añade al texto el miedo de los discípulos, que tiene que ver fundamentalmente con la referencia del acontecimiento a la muerte en cruz donde se descubrirá la gloria.

que siempre deja al hombre atado a su propia impotencia (Rom 2, 17-23; 7, 14-25), reflejando la deformación de su figura. El rostro de Jesús se percibe como el hogar de los indignos, de los sin figura, de aquellos que saben de su propio vacío interior⁹.

Pero ¿por qué este rostro de Jesús rompe la distancia creada por el temor y crea una comunión donde alcanzar la identidad sin, por otro lado, negar la alteridad a quien dirige su mirada identificadora o recreadora?

Digamos sucintamente que la mirada de Dios se va a expresar no en el rostro de aquel que juzga según la ley, sino superando esta ley que nos ata a una identidad siempre frustrada en nuestra impotencia para cumplirla. Esta ley sólo da de sí un mundo dividido que termina por desgarrarse en la expulsión de algunos, y así en la expulsión del mismo Dios como origen y destino de todos. Por eso, la mirada de Dios va a buscarnos desde la identidad rota que impone esta ley idolatrada, es decir, reducida a la lógica humana. Va a buscarnos desde el rostro desfigurado del hombre que sufre el rechazo, el odio y la violencia, pero imprimiendo en él la fuerza de un amor excesivo que manifiesta la acogida y la confianza última del amor de Dios sobre los suyos. En el rostro desfigurado del Hijo que aceptando la muerte ofrece el verdadero rostro de Dios y obliga a hacer memoria de quiénes somos, no para encontrar la condena y el rechazo, sino la acogida incondicional y las posibilidades nunca perdidas de ser en Dios. En este sentido, la belleza encontrada en el rostro crístico de Dios es paradójica, es la belleza del amor, de un amor que, eso sí, puede hacerlo todo bello.

2. EL ROSTRO EN LA PINTURA DEL SIGLO XX

Nos detenemos ahora antes de llegar al núcleo de nuestra reflexión en la manifestación de la autocomprensión del hombre que refleja la expresión pictórica de su cuerpo y su rostro a lo largo del siglo XX. Damos por supuesto que el arte es una epifanía de los dinámicos sociales de autocomprensión que el hombre habita en cada

⁹ Este es una de las dimensiones de las bienaventuranzas, que se realizan sólo en la relación con Cristo: Permítasenos unir dos de ellas en una forma que muestre esta lógica: *Bienaventurados los pobres (en el espíritu) [...] porque ellos verán a Dios*. Quizá el texto donde se unen más claramente visión-comprensión y sencillez-pobreza es el himno de júbilo de Mt 11, 25-26.

momento histórico, de tal manera que no sólo los contenidos temáticos, sino las formas materiales de expresión ofrecen vías de acceso a la interioridad humana tal y como se comprende a sí misma en un determinado momento histórico.

Podríamos decir que el s. XX en su inicio está marcado, en el ámbito europeo, por la lógica de los grandes imperios que han buscado determinar totalitariamente todos los espacios de la vida sin conseguir ofrecer un orden verdaderamente humano. La forma victoriana del imperio inglés, el austrohúngaro, el ruso... aparecen en estado de descomposición interior. Una descomposición que se refleja entre otros lugares en las formas artísticas¹⁰. Aparecerán en el cambio de siglo los grandes movimientos de la pintura moderna *clásica*. Por otra parte, la quiebra europea que se produce con la Gran Guerra y posteriormente con la segunda Guerra Mundial produce una desesperación del hombre que genera una degradación de su imagen en su autoconciencia. Valga citar *La metamorfosis* de Kafka como índice de esta situación¹¹. Por otra parte, esta degradación de su imagen parece recuperarse a finales de siglo, pero a través de cuerpos sin alma, planos, como puede verse en los dibujos de Roy Lichtenstein. Es el comic, un mundo paralelo y falso de refugio y evasión.

Arriesgándonos a organizar mínimamente las tendencias, siempre irreductibles por su pluralidad apenas abarcable, del movimiento pictórico en relación a la manifestación de la comprensión de la realidad humana, que nos sirva de marco para situar posteriormente nuestro análisis de algunas obras, podemos decir que existen tres o cuatro momentos básicos¹².

a. La búsqueda de la individualidad humana más allá de su configuración y relevancia social. Si el cuerpo humano era representado hasta ahora fundamentalmente en su posición social, de

¹⁰ La subjetividad frente al imperio de la forma naturalística, algo que ya se viene fraguando a lo largo del s. XIX.

¹¹ P. Evdokimov en su artículo *La sophie desafectée*, una reflexión sobre las dinámicas que configuran el arte moderno, manifiesta cómo detrás de la quiebra de las formas naturales aparece la ruptura del mismo orden de la realidad que el hombre ya no comprende y del que ha desesperado frustrando su ser. Puede encontrarse en http://ww.myriobiblos.gr/texts/french/contacts_evdokimov_moderne.html (9-6-2008). También y en este mismo sentido se sitúan sus reflexiones en *El arte del icono. Teología de la belleza*, Madrid 1991, 77-99: «El arte moderno a la luz del icono».

¹² Aunque se podrían organizar temporalmente, superan su estricta limitación temporal manifestándose como tendencias transversales del arte en el s. XX. Cf. Ruhrberg-Schneckenburger-Fricke-Honnef, *Arte del siglo XX*, Madrid 2005.

forma que la expresión pictórica se hacía reflejo de la exterioridad relacional del sujeto fuera éste rey o bufón, noble, burgués o mendigo... el final del s. XIX comienza a romper estos cánones pictóricos intentando que la expresión pictórica del cuerpo o del rostro refleje la interioridad del representado (al margen de su posición social) y la subjetividad del que lo representa (más allá de la objetividad canónica de las formas pictóricas)¹³. La ruptura de los cánones artísticos coincide en muchas ocasiones con vidas que rompen las mismas convicciones sociales, como sucederá clara y mayoritariamente en el primer cuarto del s. XX. Valga citar a E. Schiele, A. Modigliani, G. Klimt... que mantienen aun un cierto academicismo o naturalismo pero ya contracultural como su misma vida.

b. Una segunda línea está marcada por la desesperación ante unas formas que no consiguen representar el espíritu del mundo y de lo humano. Habría que huir de la forma descriptiva, lo mismo que hay que huir de las formas políticas que ahogan en su racionalismo absolutista o en sus intereses bastardos lo espiritual del mundo. Representante tipo de esta tendencia es W. Kandinsky con su manifiesto *Lo espiritual en el arte*, que aglutinará en torno a sí a un grupo amplio de pintores (*Der Blaue Reiter*) que inicia el camino hacia la abstracción. Abstracción que busca a través de la lógica de la forma y el color, no definido por realidad ya configurada (naturalismo, aunque sea impresionista o expresionista), expresar su espíritu interior liberándose de este dominio absolutista de lo externo. Sólo así la realidad encontrará su propia verdad y la dejara manifestarse. En las obras de estos autores la forma/carne humana tiende a desaparecer y el espíritu se hace con un dominio casi absoluto que somete lo corporal a una configuración escatológica, podríamos decir, que ahora aparece representable sólo en cierta medida. Las formas y colores en su configuración armónica atraen un futuro que la misma sociedad no puede ver, aprisionada como está, en sus propios cánones de belleza (y organización de lo humano en todas sus dimensiones)¹⁴. El artista se convierte en profeta escatológico de lo innominable y, aun así, presente en el anhelo y

¹³ Puede percibirse este movimiento en el ámbito de la retratística.

¹⁴ Significativa en este sentido aparece la descripción del artista como incomprendido en la obra *Lo espiritual en el arte*, Barcelona 2005. Dice: "Entonces surge inevitablemente un hombre en todo semejante a nosotros, pero que lleva dentro una fuerza «visionaria» y misteriosa. Él ve y enseña. A veces quisiera liberarse de ese don superior que a menudo es una pesada cruz. Pero no puede.

en la obra de arte. Muchos de estos artistas están influidos por la teosofía y el esoterismo, por una atracción trascendente sin forma ni rostro, pero real. Junto a Kandinsky puede citarse M. Rohko, posterior en el tiempo, y a A. Manassier en el ámbito confesional cristiano.

c. La tercera línea está dibujada por la conciencia de degradación a la que el hombre se ha sometido a sí mismo y que se expresa en la disconformidad, incluso repulsión, que siente hacia su propio cuerpo. En el proceso iniciado por la primera corriente, en el que se iba subjetivando la expresión de la realidad, aparece este momento en el que el pintor parece no poder ver más que un mundo roto, descompuesto, sin sentido global. Más aún, un mundo donde lo humano no sabe nacer, adviene al ser con un rostro deforme que no encuentra quien lo defina. El vacío interior se expresa como deformación exterior. Así tenemos desde la descomposición cubista y la surrealista hasta la trágica irrepresentabilidad de un rostro humano que grita por ser y que sólo aparece bajo una faz deforme y monstruosa que tiene en F. Bacon a uno de sus exponentes máximos. Podrían añadirse Picaso, Kokoska y otros más. En Bacon por ejemplo las representaciones de la crucifixión son sólo manifestaciones de la carne desgarrada, desfigurada, pérdida de lo humano que grita agónicamente sin saber a quién¹⁵.

d. Añadamos sucintamente cómo a partir de la mitad del siglo surge una vorágine de formas artísticas que intentan recuperar lo concreto, lo banal, lo vulgar incluso como espacio de manifestación artística. No sólo los contenidos, sino los materiales buscan provocar en el que observa la necesidad de no huir de la realidad y pensar su sentido. Sólo hay sentido, sólo hay arte, belleza si también lo desechado encuentra lugar, parecen querer decir estos artistas, sin poder alcanzar a expresar un sentido que aparece exiliado de la misma obra como de lo real. Por otro lado, se produce la sublimación de una realidad intocable por la finitud, la degradación o la desarmonía... que dará origen o tiene su referente en la publicidad.

Acompañado de burlas y odios, arrastra hacia adelante y cuesta arriba el pesado y obstinado carro de la humanidad que no se atasca entre las piedras" (p. 25).

¹⁵ Puede verse el artículo de R. Zurita, «La cruz y la nada. Sobre el pintor Francis Bacon», en *Revista de Estudios Públicos* 64 (1996) 198-214. También las sugerentes afirmaciones de J. Cottin en su libro *La mystique de l'art. Art et christianisme de 1900 à nos jours*, Paris 2007, 46-49: «Francis Bacon: la chair mise à nu».

Pues bien, en todo este vasto y complejo mundo se podría percibir continuamente la presencia de una trascendencia que actúa como fuerza inconformista con una realidad que no ofrece plenitud o que la roba, que actúa como búsqueda o petición de sentido o armonía. Ahora bien, se trata de una trascendencia humana sin revelación, no confesional en la mayor parte de los casos. Una trascendencia como necesidad de trascender lo existente enfrentándose a un abismo vacío y que sólo aparece en cuanto está ausente. Una trascendencia que no se desliga de lo humano y se convierte en acontecimiento de oposición a lo que parece imponerse siempre: fugacidad, imperfección y violencia. Se trata de una trascendencia que no arranque del mundo, sino que se exprese en él y que aparezca precisamente como ausencia en la mayor parte de los casos.

En el fondo, el arte del s. XX busca el rostro de lo humano y el rostro que lo humano puede dar a un mundo que pide sentido. Un rostro donde el camino y su superación se encuentren en una comunión identificadora que culmine, que consume, que asuma, que sane... la realidad.

¿Llevaríamos muy lejos esta petición cultural si la relacionáramos con la encarnación como revelación de esta consumación donde la trascendencia y la inmanencia se encuentran bajo la forma de identificación, consumación y sanación?

Vemos, por tanto, que el arte expresa una búsqueda de fondo no sólo del artista, sino de su época, de esta época convulsa. Una búsqueda que pertenece de suyo al hombre y que aparece frustrada en su misma historia. Si en algún tiempo el arte expresaba la realidad ordenada y sostenida eternamente por un orden dado y, como veremos, esta concepción está detrás de la lógica de la iconografía clásica, también la cristiana, hoy este orden se busca *sub contrario*, y se expresa en la descripción de lo no consumado, lo deforme, lo fragmentario, que habla por contraste y que espera, sin poderlo provocar, el advenimiento de quien otorgue la belleza y el sentido a la totalidad de la realidad¹⁶.

¹⁶ “No resulta difícil aceptar que en artistas poseídos por este ansia de absoluto pueda producirse una inconsciente fidelidad a la gracia, una nobleza de sentimientos, una honradez natural y unos valores moralmente ordenados hacia el nivel sobrenatural que, en el orden de la creación artística, puedan ser equivalentes de la fe misma”, en J. Plazaola, *Historia y sentido del arte cristiano*, Madrid 2001, 1022.

3. EL ROSTRO DE CRISTO Y SU REPRESENTACIÓN

Como apuntábamos al final del primer apartado, la experiencia cristiana vive del encuentro con un rostro en el que aparece reflejada nuestra figura, no sólo en cuanto ejemplar, sino en cuanto relacionamente otorgada. En Cristo, confiesa la fe, aparece la figura de lo humano y, a la vez, los humanos adquieren su figura. Esto acontece a partir de un encuentro donde el cara a cara con Dios deshace todo miedo, de tal forma que establece una comunión íntima en la que la identidad personal y la participación en la vida del otro como vida recibida se dan sin mezcla ni cambio¹⁷. Es lo que llamamos la filiación. Cristo aparece como quien sabe y puede mirar a Dios sin necesidad de *escondarse de su mirada* (Gn 3, 8) o protegerse de su grandeza entre las grietas de la montaña (Ex 33, 18-23). Es quien conoce al Padre y se deja conocer/habitar por Él apareciendo así el reconocimiento mutuo que da a luz el verdadero rostro de Dios y el del nuevo hombre creado a su imagen (Heb 1, 3).

Sin embargo, este rostro es rechazado como blasfemo, aparece como mirada de Satán sobre la realidad para los hombres que se idolatran a sí mismos (Mc 3, 22-30), de tal forma que será desterrado y deshumanizado en su figura. Dios aparecerá entonces en este rostro como lo no aceptado por el mundo tal cual es, y Cristo como lo despreciable. Sólo la resurrección manifestará la verdad y reflejará la gloria y belleza de este rostro deformado y expulsado del mundo, aunque aparezca siempre remitido a una historia previa que lo hace difícil de aceptar. La belleza del rostro es entonces paradójica, pues es belleza bajo el signo de un amor no aceptado. Ahí se expresa su sublimidad, en cuanto capacidad de transfigurar lo deforme en figura de lo bello a través del amor.

Parece no haber espacio intermedio entre el Tabor y el Gólgota, pero en su unidad se manifiesta la belleza del amor y la gloria del rostro de Dios. ¿Es posible representar este rostro de Dios? Parece que todo artista tendrá que buscar sugerir, simbolizar... para llevar la mirada más allá de lo posible o para que esta mirada se abra y espere más allá de lo visible. Es en este rostro donde el hombre podrá encontrar compañero de camino en el que apreciar su belleza última y, a la vez, un redentor donde redescubrir su belleza y sus

¹⁷ "El icono no fusiona a los que se miran, sino que hace tomar conciencia de la distancia y la alteridad que sólo permiten la aventura de la comunión. El encuentro se efectúa en la desposesión", en B. Chenu, *La trace...*, 137.

posibilidades originarias más allá de su deformación actual¹⁸. Pero esto requiere la fe¹⁹.

El que contempla la representación de Cristo tiene delante su historia y su imposibilidad de ver y comprender, como Tomás, pero puede a la vez permanecer a la espera con él, en anhelo para que esa historia se dirija a él con una actualidad y relación real que le renueve (Jn 20, 24ss). Ésta es la lógica interna de la contemplación del arte religioso pictórico o escultórico²⁰. La representación entonces se independiza del artista y es tomada instrumentalmente por la relación de fe entre Cristo y el espectador de la obra, que se cruzan las miradas en su mediación.

Vamos a ver cómo esto es posible y sucede a través del análisis de algunas obras concretas.

4. EL ROSTRO DE CRISTO: ALGUNAS ESTACIONES PICTÓRICAS

Vamos a empezar por una de las representaciones de Cristo que se ha convertido desde antiguo en tipo: la del *Mandylion*. Posteriormente intentaremos analizar algunas recreaciones de ésta en tres de autores del s. XX.

a) *El Mandylion*

Se trata de una de las representaciones clásicas de Cristo en Oriente, en que aparece exclusivamente el rostro del Señor sobre un paño, que se convierte en Occidente a partir del siglo XV en el paño de la Verónica²¹, y que en ocasiones tiende a desaparecer de las representaciones contemporáneas.

Nos encontramos en este tema ante la concentración pictórica del ser de Cristo. Después de lo dicho hasta ahora sobre el rostro no extrañará que la corporalidad de Cristo y su historia aparezcan

¹⁸ "El icono nos entrega la verdad del rostro por la educación de la mirada", en *Idem.*, 131.

¹⁹ J. L. Marion en una reflexión sobre la imagen y el icono, identificando la lógica iconográfica con la litúrgica, afirma: «Rezar significa aquí: dejar que la otra mirada (o lo otro de la mirada) me vea», en *El cruce de lo visible*, Castellón 2006, 118.

²⁰ Cf. A. Gascon, *Arte para vivir y expresar la fe*, Madrid 1998.

²¹ Cf. Rousseau, *L'icona splendore del tuo volto*, Milano 1980, 212.

como lugar de revelación expresiva de su ser ofrecido *a Deo*. En él, la presencia, la acción y el sentido de su persona se dejan ver para quien sabe adentrarse a través de la mirada²². Esta concentración invita al espectador a fijarse él mismo a través de la mirada, a abrirse y entregarse a la relación, a dejar que su mundo aparezca en este cruce de miradas.

La historia legendaria de esta imagen²³ nos orienta hacia su significación teológica. Solicitada la presencia de Jesús por el rey de Odessa debido a la lepra²⁴ que padecía, y no pudiendo ir, Cristo le ofrece un paño que previamente ha colocado sobre su mismo rostro y ha tomado su imagen. Posteriormente el rey hará coincidir el paño con su propio rostro quedando sanado. Aparece así un cuerpo en vías de desfiguración que renueva su figura a través de la identificación dialogal (rostro a rostro) con Cristo. Se intuye, por tanto, en esta representación iconográfica el principio crístico fundamental que mantiene la confesión cristiana. Otro dato altamente significativo en esta historia es que el enviado del rey no pudiera representar el rostro de Cristo y fuera éste quien le diera forma personalmente. Se trata de uno de los principios de la iconografía tradicional. El iconógrafo no podrá ofrecer el verdadero rostro de Cristo si no es éste el que se da en él. En este sentido sólo el movimiento de Cristo en la experiencia visual de la fe otorga a la representación su carácter de mediación del encuentro. Cristo es inapropiable en su presencialización, es él y solo él quien se ofrece gratuitamente.

Ahora bien, el iconógrafo cuenta, hace memoria del ser de Cristo en una escritura simbólica desarrollada en muchos signos convencionales. Este tipo de iconos se convierten en expresiones confesionales de fe, auténticos credos donde la verdad y su expresión están fijadas formalmente y no se pueden cambiar so pena de desdibujar el ser verdadero del Señor. Como vamos a comprobar, en la representación se produce una estilización simbólico-confesional que sitúa el encuentro de las miradas en el contexto de la verdad revelada. Dicho de otra manera, el observador (orante) tiene delante de sí no la historia y la forma exterior de Cristo, sino la forma interior, su ser

²² A. Sáenz, *El icono esplendor de lo sagrado*, Buenos Aires 1991, 219.

²³ Puede encontrarse entre otros muchos lugares en las obras ya citadas *Arte para...*, 88-93 y *L'icona splendore...*, 211-212.

²⁴ Nótese que se trata de una enfermedad que desfigura el cuerpo y, por tanto, simboliza la destrucción de lo humano.

propio que se manifestó en carne y que se entrega definitivamente en su presencia resucitada a través de la fe eclesial²⁵.

Fijemos ahora nuestra atención en la representación misma (cf. figuras 1 y 2) para ver cómo se produce este envío hacia el encuentro según la lógica iconográfica. Es la forma pictórica, el estilo, el instrumento por la que el iconógrafo invita “hacia una ascesis de la mirada, un largo itinerario que va de la visión oscura y como por espejo [en la historial hacia la visión facial [del encuentro de fe]”²⁶. Veamos algunos elementos en las imágenes elegidas²⁷.

Se trata de representaciones que se limitan a la cabeza de Cristo. Ésta aparece entera y aislada del cuerpo que se concentra entero en ella. Además sobresale por encima del resto de la pintura: un paño y un pequeño fondo. No hay volumen, sólo dos planos superpuestos. La mirada del observador ve así acercarse la imagen que se desprende de su aprisionamiento por el lienzo. La realidad del rostro y la presencia a la que apunta aparece sobrepuesta a la realidad histórica en la que se expresa manifestando que la lleva más allá de sí misma. El rostro no se deja reducir al lienzo, como Cristo no se deja absorber y reducir por la historia. El rostro, como en las nuevas imágenes cinematográficas que separan el fondo en un movimiento rápido que lo difumina, concentrando la visión en un elemento primario que se hace nítido por contraste, aparece atrayente a la mirada, llamativo. Se trata de que la misma técnica se convierta en una apelación: *Estoy a la puerta y llamo*. El rostro parece advenir hacia el exterior de la pintura donde está el observador para atraerle hacia un interior que no se halla en la pintura misma sino en el misterio que intenta darse en ella.

A esto se añade lo que se ha llamado técnica de la *perspectiva invertida*, en la que el dibujo tiene su punto de fuga no en el interior del cuadro, sino en el exterior, en los ojos mismos del observador, dando origen a aquella sensación de cruce de miradas siempre en acto. La técnica fuerza la permanencia de este acontecer favoreciendo el intercambio personal orante.

²⁵ “El honor de la imagen se dirige al original, y el que adora una imagen, adora a la persona que ella representa” (DS 601, Concilio II de Nicea).

²⁶ A. Sáenz, *El icono esplendor...*, 176. En las páginas 127-33 y 221-8 puede verse una descripción global de los elementos simbólicos utilizados en la pintura iconográfica.

²⁷ Ambas pertenecen a la tradición iconográfica rusa, la primera del s. XIII y la segunda del XIV.

Por otra parte el rostro está enmarcado pictóricamente a través de una triple concentración circular que va reduciendo su diámetro progresivamente en torno a la mirada. El primer círculo que es el más amplio, es la aureola, el segundo está marcado por el cabello, y el tercero se centra en la cara y está marcado por un diámetro horizontal donde se dibujan los ojos. La boca parece perder relevancia pues el mensaje, la palabra otorgada, es la misma presencia del Señor, que adviene en su reconocimiento a través del cruce de miradas, sin el cual la palabra se torna insustancial, vacía.

Además este triple círculo vuelve a centrarse en el rostro a través de los intercambios de luminosidad: un círculo exterior de claridad, un espacio intermedio oscuro y un nuevo círculo nucleante de claridad. Parecería que la divinidad representada por la aureola dorada exterior haya de atravesar la tiniebla para dejarse reconocer finalmente. Aparece así una divinidad inaccesible, sin forma, *Deus absconditus*, inalcanzable, otorgada a través de la mediación personal de ese rostro histórico concreto de Cristo que se nos da ofreciéndonos nuestra propia imagen y la suya en el marco de la oscuridad de la historia.

En este sentido, la representación aparece sin movimiento, hierática. Estamos ante la representación de la eternidad de Dios que acontece como armonía ya realizada en Cristo. Es su gloria la reflejada, no el movimiento que ha llevado a esta realización. El Cristo que nos dirige la mirada desde estas representaciones es el Cristo consumado que abre la esperanza para todos, pues ha alcanzado para todos la plenitud. O como le gustaría decir a los primeros Padres: el Hijo eterno de Dios que abre la consumación de lo humano haciéndolo partícipe por intercambio de su naturaleza divina. En cualquier caso es representado el origen *extra nos* de este movimiento de identificación personal a través del encuentro con Cristo.

Puede verse también cómo en estas representaciones aparece una mirada abierta, de ojos grandes, bien definidos y perfilados, con unas cejas que la ensanchan. Todo ello es fundamental en la intención del iconógrafo. Él sabe que la figuración misma, en su intención última, no puede estar definida hasta que entregue su misterio íntimo en el cruce dialógico de miradas. Por eso la mirada es el centro del icono, un espacio de relación fundante. El autor de la obra sabe que la imagen de Cristo no puede reducirse a su representación y que él mismo no puede darla, que es Cristo mismo quien se da en una relación personal. De esta manera todo el icono, en el que el orante busca aquella mirada que acoge, define y sana, aparece tran-

sido por una mirada absoluta que busca, llama y abre las puertas de una luz sin tiniebla.

Podemos ver además que en el rostro no se refleja éxtasis alguno de alegría, ni arrumbamiento de tristeza, no hay dulzuras sentimentales, etc., sino un absoluto hogar donde descansar la mirada y el ser, donde encontrar la paz que nos acoge pecadores o nos recoge heridos, la eterna apertura de Dios en su encarnación que no vuelve su mirada a quien le busca y deja reconocer su paternidad eterna de brazos abiertos. Estamos ante el dato dogmático en forma pictórica, sin subjetividad sentimental.

Un último dato. ¿Qué significan estos mechones de pelo que nacen en la oscuridad y que no han quedado absorbidos por el último círculo celeste de armonía, por el misterio de la eternidad de Dios? ¿Podrían hablar de un Cristo fuera aún, en algún sentido, que no olvida su arraigo en la tiniebla sufriente de este mundo incluso cuando ya lo ha consumado? ¿Serán el signo de que su ascensión a la luz inaccesible sin sombra de muerte del Padre no olvida a los suyos que todavía peregrinan? Quizá la interpretación sea excesiva y, sin embargo, ¿no viene a decir lo mismo que su mirada, a saber, que no estamos olvidados, que entre Dios y nosotros existe por su misericordia un lazo irrompible del que no se separa si siquiera cuando su humanidad lo ha trascendido?²⁸.

Hemos visto cómo el iconógrafo predica los contenidos de la fe pictóricamente a la vez que los anuncia kerigmáticamente creando un ámbito para la relación salvífica a través de la misma técnica artística. El icono aparece así como una forma eclesial de palabra de fe. Se sabrá siempre impotente para provocar la fe, siempre limitada a la hora de dar acceso al Misterio, pues la presencia de éste depende de la propia libertad gratuita, pero a la vez se comprenderá como lugar instrumental en el que se produce un encuentro tan sorprendente, inesperado y fugaz como profundo, fundante y esperanzador. El autor del icono y el icono mismo, al igual que el evangelizador y su palabra, mueren entonces para dejar espacio a esta relación. Es así como se da la verdadera escucha y el verdadero diálogo salvíficos, aquel que nadie puede apropiarse porque pertenece sólo a Dios y a su interlocutor²⁹.

²⁸ Quizá sea este el único dato donde aparezca la forma dramática de la encarnación salvífica, tan *limpia* como se da en esta confesión de fe pictórica que son los iconos.

²⁹ "Puesto que el icono se define por una segunda mirada que encara la primera, la imagen visible ya no sirve pues de pantalla; al contrario, se deja

b) *El desfondamiento de la imagen y la búsqueda de Cristo*

Vamos a pasar ahora a comentar las obras de tres autores que han intentado representar esta imagen del rostro de Cristo en el contexto del arte del s. XX. La situación ha cambiado, la cultura en la que nacen ha perdido el fondo cristiano, apenas si hace pie en la confesión de fe, sin embargo, muchos encuentran aun en ella un lenguaje para buscar, para decirse, mas allá de la perspectiva confesional³⁰. Tenemos aquí presente la situación cultural ya apuntada y que va a condicionar las propuestas no sólo formales, sino ideológicas de las obras que ahora comentaremos.

GEORGE ROUAULT
 EL PESO DE LA DESFIGURACIÓN
 Y LA COMPAÑÍA RECONCILIADORA DE CRISTO

No hay hombre fuera del hombre sufriente y no hay humanidad consumada sin la sanación de este dolor que la desfigura de continuo. No es aceptable la huida hacia paraísos geográficos, personales, pictóricos... si se quiere buscar la identidad desde la verdad de lo que somos aquí y ahora. Quizá sea desesperante mirar, quizá sea mejor el engaño, la mentira que nos oculta la podredumbre y la acción de la muerte que nos consume, pero sólo se puede ser hombre verdadero ahí, sólo se puede acceder con honestidad al propio ser desde ahí, mirando de frente nuestra soledad íntima, nuestro sufrimiento inevitable, las violencias sufridas o ejercidas con que nos destrozamos. ¿Se puede esperar lo distinto? ¿Somos algo más? F. Bacon ha descrito este mundo con una habilidad majestuosa. Retratos con rostro sin forma clara o absolutamente deformes, que no llegan a ser ellos mismos, cuerpos descarnados, heridos, hechos un simple grito que parece animal, pero con una intensidad que sólo puede ser humana pues postula lo distinto. Su pintura quiere ser una forma de

atravesar y dos miradas se cruzan. Así, la superficie visible debe, paradójicamente, borrarse o, al menos, borrar de ella toda opacidad que ofusque el cruce de miradas: el icono *debilita* la imagen en él para evitar toda auto-suficiencia, auto-nomía, auto-afirmación [...] El icono no pretende hacerse ver, sino que permite ver y dejarse ver a través de él. Imagen deshecha, debilitada, en resumen, atravesada, el icono deja surgir a través de él otra mirada, dándola así a ver", en J. L. Marion, *El cruce de...*, 112.

³⁰ Cf. «Dificultades actuales para representar el rostro de Cristo», en A. Gascon, *Arte para...*, 93-106.

afrontar esta realidad³¹. Su forma de descripción pictórica pide lo distinto sin poder siquiera representarlo en alguna forma, lo manifiesta así como ausencia y por contraste. ¡*Ecce homo!* ¿*Ubi homo?*

¿Hay que detenerse aquí, en esta ausencia de figura, en esta presencia de desfiguración humana o es posible esperar su renovación? El encuentro con el rostro sufriente de Cristo ha permitido a algunos pintores acceder a la esperanza sin negar el peso de la realidad, dibujando así en el rostro sufriente de Cristo el misterio mismo de la redención. Éste es el caso de Rouault, pintor creyente que, sumergido en la contemplación de este abismo de fealdad y sufrimiento de la vida, descubre la compañía sorprendente de quien transforma todo dolor en amor dado y así manifiesta la verdadera belleza y la esperanza posible.

Su obra queda encuadrada en el fovismo que asume una representación de la realidad en su forma más oscura, sin renunciar en su caso a encontrar cierta armonía y belleza que se expresa pictóricamente.

Fijémonos en cómo trata el tema que nos incumbe (figuras 3 y 4). En primer lugar podemos comprobar cómo en estas obras se ha perdido la conformación de la imagen en la simetría de los tres círculos. Si éstos representaban la armonía de los mundos distintos en la presencia de Dios, aquí aparece un rostro arrojado al mundo, sometido a la desarmonía. Por tanto, ya desde este momento encontramos a Cristo habiendo renunciando a su *condición divina*, y presentado en su condición humana total, sufriente y mortal. A esto se añade la oscuridad ocre, terrosa de la figura 3 y la agresividad de los colores y las tonalidades en la figura 4. La condición trágica de lo humano en Cristo se expresa igualmente en la textura de la obra en la que la materia aparece amontonada, sin apenas orden, como un magma efervescente. El rostro y su entorno se configuran dramáticamente, en tensión con una relación de colores y texturas que no terminan de integrarse, que están como en ebullición hacia la misma composición. Estamos ante una forma de descripción de lo humano a través de la forma artística y no del tema utilizado. El fondo de lo humano aparece así envuelto en un caos que atrapa su ser sin dejar que se defina totalmente. La armonía global se presenta en contraste con la tensión en que las formas, colores y texturas se entremezclan. La figura de Cristo como rostro de Dios que se ofrece aparece así *sub contrario*, como atrapando la disgregación y ofreciendo desde ella

³¹ Cf. Puede verse todo esto en el artículo ya citado *La cruz y la nada...*

una figura en realización dramática. Se hace posible entonces reconocer en un mismo tiempo de contemplación la frustración humana y la posibilidad de realización dada. Es la figura del siervo que busca a los hombres desde el lugar donde su realidad ha quedado deshumanizada, *sin figura ni aspecto atrayente* la que asume este rostro de Cristo de Rouault. El único que puede ofrecer futuro sin negar u olvidar el sufrimiento vivido.

Esto nos lleva a un segundo aspecto. Esta desfiguración del rostro no tiene los trazos de desesperación de las figuras agónicas de Bacon, sino una serenidad que sorprende. Parece nacer en medio de la vorágine de tensiones y formas violentas una presencia que enfrenta al hombre a las consecuencias de aquel camino en el que eligió la sospecha y la violencia como formas de autoidentificación (Caín). Ahora bien, lo hace sin acusar, simplemente rescatando las figuras perdidas y abriendo una posibilidad de reconocerlas como camino de reidentificación. Esta víctima no grita pidiendo ser, sino que mira ofreciéndolo en medio del caos y la angustia humana. Por eso, esta figura habla de un hombre nuevo, distinto, divino que remite a un acontecimiento donde parece haber dado un vuelco la historia desde su mismo abismo. Se trata del vuelco de la mirada que se da ante el siervo, visto en su afrenta no como despreciable, sino como el único digno de humanidad y espacio de renovación de la misma³².

Podemos fijarnos también en cómo el advenimiento se describe pictóricamente en la forma iconográfica tradicional de dos planos sin volumen, en aquel surgir del rostro que busca al que observa situándose por encima de la tabla. Además esta búsqueda nace desde una especie de luz fuerte (fig. 4) o apenas perceptible, pero existente (fig. 3) que bordea el rostro y que hace sospechar que detrás de este hombre que sufre, y desde el sufrimiento mira al espectador con una paz nueva, está la misma presencia de una divinidad nueva, absolutamente cercana y rehabilitadora. Ya no aparece la luz dorada de los iconos tradicionales, sino los colores de lo terreno. Así la luz divina y la naturaleza creatural parecen manifestarse juntas aun a costa de una posible absorción anonadadora de Dios fuera de sí. El rostro aparece entonces como presencia de Dios que se da en el mundo acogiendo en su mismo ser en la forma sufriente del varón de dolores. Es el *Dios-absolutamente-con-nosotros*.

Podemos apreciar también que Rouault conserva de las antiguas representaciones la mirada abierta, amplia, configurada por la

³² Cf. P. Beauchamp, *Los salmos noche y día*, Madrid 1981, 239-44.

perspectiva invertida que busca favorecer el cruce de miradas con el espectador. Ojos amplios, abiertos, resaltados por las cejas, situados en el centro físico del cuadro centrando de esta manera lo nucleante de la pintura. Sin embargo, el autor quiere que el observador centre su mirada, a diferencia del icono clásico, en el varón de dolores, en el siervo de Yahvé. Sabe que Dios se ha manifestado allí en donde el abismo sin Dios que había creado el hombre le había tragado, allí donde la desesperación, por tanto, se había hecho dueña de su vida. No le vale al hombre de este siglo pasado la sola contemplación de la victoria de Cristo, necesita sentirlo pegado a sus heridas como ya apuntaba el autor de la carta a los hebreos (Hb 5, 7-10). Allí donde el hombre se encuentra con el límite de su figura deshecha, allí mismo se manifiesta la presencia de Dios que cruza su mirada con la nuestra, que nos hace comprender que nuestros dolores son comprendidos en el mismo interior de la carne filial atravesada por el desprecio, el dolor y la muerte de su Hijo. Y he aquí la sorpresa: la vida es más fuerte que el peso del sinsentido pues Dios absorbe el pecado y la muerte y lo transfigura en espacio de donación de vida y amor.

Ya no hay, por tanto, lugar donde el hombre no pueda cruzarse con la mirada del Dios de la vida, con su misericordia, con su poder vivificante. Adviene entonces la esperanza para este mundo disgregado por las fuerzas del caos. Ésta es la mirada que nos ofrece el Cristo de Rouault.

Al pintor le interesa confesar la fe pictóricamente, como al iconógrafo antiguo, pero no desde la dogmática institucional, sino desde la experiencia propia de la redención en el drama de la vida misma, allí donde ésta se produce, en el mismo acontecimiento donde la figura humana es redimida revelándose al mismo tiempo la figura de Dios en su ser más íntimo. Para ello utiliza una forma pictórica nueva, y a través de ella busca revelar la sobre-potencia de su luz frente a toda tiniebla, el sobre-exceso de su amor sobre todo pecado, la sobre-figura de su ser frente a toda desfiguración de su imagen³³. Ahora el peso del sufrimiento está cargado sobre dos espaldas, y la

³³ “Su arte se sitúa entre la caída y la salvación, el mal y la redención. Su Cristo, que llega a ser uno de los temas dominantes de su pintura, hace de quicio entre dos realidades antagónicas”, en J. Cottin, *La mystique...*, 43. Aquí se une la teología pictórica del icono tradicional que busca dejar paso anonadándose a la mirada del invisible a la teología del siervo donde la humillación de la figura fuerza la mirada hasta hacerla comprender la transfiguración del mundo por el amor. El texto de Marión citado en la nota 25 se revela así especialmente significativo para la forma pictórica de Rouault.

victoria de una se experimenta como propia en esperanza para la otra, pues son los mismos dolores los que pesan en las dos.

Un último apunte. La pintura de Rouault se manifiesta veloz en el trazo, confeccionada en una especie de éxtasis donde pequeñas pinceladas de color y materia responden a una intuición de fe que es predicada en el espacio de un lienzo que aun vela la belleza final de la figura³⁴. Es esta situación la del hombre de fe que se expresa atrayendo con su acción el rostro de Cristo a la historia aunque sabe que nunca lo reflejará del todo en su gloria última. En esto aparece distinta al icono tradicional. Si se nos permitiera diríamos que estamos ante las formas *katabática* y *anabática* de afrontar el misterio de Cristo. El icono tradicional habla desde el arquetipo primigenio y ya consumado tras su paso por la historia. Éste, sin embargo, nace en el *momento agónico de la resurrección de la carne*³⁵.

ALEXIS VON JAWLENSKY

LA SUBLIMACIÓN DE LA FORMA Y EL ROSTRO PROMETIDO³⁶

Este autor pertenece al movimiento *Der Blaue Reiter* encabezado, como ya comentamos, por Kandinsky, que busca recuperar la dimensión espiritual de la realidad que parece agotada y reprimida por el naturalismo o por un expresionismo progresivamente absorbido por el peso de la desesperación ante el mundo. Busca esta pintura dejar acontecer el espíritu de la realidad sin constreñirlo en las formas predefinidas que tenemos ante nosotros. Quiere dejar que los juegos de colores y formas más allá de los cánones de la representación objetiva o subjetiva del mundo exterior y, por tanto, más allá de la figuración, se dejen manejar por un espíritu que les alienta interiormente. Aparece así el mundo de la abstracción en el arte que no todos, sin embargo, llegaron a adoptar totalmente.

³⁴ "Mi arte es una confesión ardiente de fe", dirá el autor según cita J. Cottin, *Idem.*, 40.

³⁵ La expresión nos es sugerida por un artículo de A. Gesché sobre la resurrección («L'agonie de la Résurrection ou la Descente aux enfers», en *Revue Théologique de Louvain* 25 (1994) 5-29). Con ella quiere expresar a un tiempo la victoria de Cristo y su cercanía y realización desde el abismo destructor de lo humano rompiendo en ellos y desde ellos su poder.

³⁶ Así titula Itzhak Goldberg una obra sobre la pintura de este autor, tal y como deja constancia J. Cottin, *La mystique...*, 52, nota 1.

Jawlensky culmina su evolución pictórica concentrando su búsqueda de lo espiritual en la representación del rostro humano. En él aparecerá la sublimidad espiritual del ser. En él acontece la presencia y manifestación del misterio de la realidad. Para este pintor este misterio no es otro que Dios mismo que quiere decirse en el rostro humano. Cristiano confeso hace de su experiencia de fe una experiencia pictórica. Su recorrido y evolución artística hacia el rostro depende además de la impresión que le produjo la contemplación de una iglesia ortodoxa con sus representaciones iconográficas y la veneración con que eran contempladas³⁷.

En una progresiva fascinación por un expresionismo estilizado tendente a la abstracción va a proponer una reflexión pictórica donde el rostro servirá de quicio para la expresión de lo humano y lo divino. No siempre resultará sencillo distinguir el rostro de Cristo (Serie *Rostros de Cristo*) y el rostro que se humaniza en Cristo (Serie *Cabezas místicas*) o el rostro que busca encontrarse a sí mismo (Serie *Meditaciones*). Nos detendremos en dos obras de la primera serie (fig. 5 y 6). Intentaremos mostrar las peculiaridades que distinguen esta representación, contemporánea a la de Rouault, en relación a ésta y a la clásica del *Mandylyon*.

Un primer aspecto que resalta por contraste es que el rostro ocupa todo el espacio. No hay otro espacio que no sea el rostro. El rostro lo es todo, la concentración representativa de lo humano que, en él, alcanza su expresión máxima. No existe lo uno y lo otro, el rostro y el espacio circundante, lo humano y lo divino de Cristo (no hay aureola), el mundo y Dios, sino una unidad que lo abarca todo. Podríamos decir que la dimensión corporal mundana es representada sin dejar espacio para lo espiritual si no es en sí misma, y que la presencia de Dios no tiene otro lugar de advenimiento y expresión que este mismo mundo en cuanto hecho suyo.

Ahora bien, como puede verse, la pintura aparece realizada a partir de trazos suaves, bien perfilados, con colores bien definidos o que se modifican progresivamente sin tensión entre ellos. Estamos en una forma antitética a la de Rouault. Aparece representada de esta manera en el rostro de Cristo una armonía formal y una espe-

³⁷ “Había experimentado –dice Jawlensky– la necesidad de encontrar una forma para el rostro, pues había comprendido que una pintura importante no era posible sino con un sentimiento religioso. Y esto no podía desarrollarlo sino a través del rostro humano. Había comprendido que el pintor debe restituir por la forma y el color lo que había de sagrado en él. Por eso, una obra de arte es Dios visible y el arte es nostalgia de Dios” en J. Cottin, *La mystique...*, 51-2.

cie de sencillez casi infantil de color y textura que apunta a una paz realizada en la misma carne. A una transfiguración ya realizada del cuerpo mortal y sufriente. Se ha dejado atrás todo el peso del dolor, la fealdad y pasión del lo humano. Estamos ante una evocación de la nueva creación. Ésta, en Cristo, aparece exuberante a través del colorido de la obra, en contraste con la representación clásica. El color claro, plural, lleno de luz, excesivo para un rostro que, sin embargo, no da la sensación de maquillado, al igual que la expresión de volumen que aporta la forma pictórica, algo también nuevo, apunta hacia una forma de eternidad llena de alegría y vitalidad advenida a la creación. Podría decirse que se muestra entonces el rostro escatológico de Cristo en el que aparece una belleza que define a la creación según la mirada del mismo Dios en su proyecto originario ahora realizado ya en el cuerpo, en el rostro, de Cristo (*el más bello de los hombres*)³⁸.

Es significativo en estas dos representaciones del autor el contraste entre la expresividad de la mirada (estén los ojos abiertos o cerrados) y la insignificancia aparente de la boca casi escondida, sin apenas relevancia, algo que ya sucedía en los iconos clásicos y que podíamos contemplar también en las representaciones de Rouault. Este aspecto no deja de ser relevante frente a una religiosidad de palabras apenas vivas y a una sociedad llena de palabras vacías por falta de aliento interior o por sobre-presencia de intereses ideológicos. No son las palabras lo que parece necesitar el hombre, sino una mirada que le abra espacios de vida. Este aspecto es francamente significativo en un momento en el que la Iglesia ha ido tomando conciencia de la centralidad de la experiencia del encuentro como base o raíz de toda fe verdadera. No el dogma o la palabra, sino aquello a lo que apunta, el Misterio que llega a nosotros a través de una mirada confiada que se abre a aquella otra que se ha posado sobre nosotros eligiéndonos como lugar para compartir su misma vida.

En la figura 5 vemos cómo el autor abre la mirada en una forma casi omniabarcante. El rostro son los ojos abiertos, podríamos decir. Más aún que en las pinturas comentadas hasta ahora, aquí la luz aparece desbordante, la oscuridad de las grandes pupilas no oculta esta luz sino que hace resaltar la luminosidad de la mirada que, sin embargo, se mantiene como misterio insondable. Identidad propia, incomunicable, misteriosa (oscuridad de las pupilas) y espacio compartido en acogida luminosa se funden creando una descripción artística del Misterio mismo de Dios.

³⁸ “Cómo no ver en esta simplificación estética la búsqueda espiritual del rostro verdadero, la imagen de Dios que es Cristo en nosotros”, en J. Cottin, *Idem.*, 53.

En la figura 6, sin embargo, esta mirada está cerrada y con ella la luminosidad global de todo el rostro. Los colores parecen haberse perdido y con ellos el movimiento, la vitalidad, la alegría del mismo cuerpo de la creación que quiere decirse en este rostro. Se presente el misterio de la duda, de la soledad en la que el hombre cree estar abandonado³⁹. Persisten, sin embargo, algunas huellas de la vida divina, de la belleza originaria o final en colores dispersos aquí y allá. En un mismo rostro se nos ofrece la distancia que siente el hombre de la patria anhelada y la compañía del rostro de Cristo que vive esta oscuridad en nuestro cuerpo acogiéndonos en él. La escatología pictórica del autor se hace aquí compañía para el camino que a veces es oscuro, pero quizá también súplica desde su presencia en los hombres en los que la carga pesada del dolor requiere la ayuda del prójimo para ‘resucitar’.

De esta manera sabemos que el pintor no confiesa su fe a través de un espacio imaginario de evasión de lo real, algo que no deja de pasar en los pintores abstractos, sino como visión de un futuro de la creación que aquí aparece en la angustia del parto. Es el Hijo dado a luz por la creación habitada en una vida divina el que se pone delante ahora ya en su gloria. Volvemos a encontrar así una predicación pictórica, una expresión kerigmática expresada en una nueva comprensión de la forma artística. Y como en el caso de Rouault esto se realiza con una creatividad siempre renovada, fruto de la exhuberancia expresiva que suscita el Espíritu. Se predica no desde la institución ni la forma dogmática, sino en un lenguaje expresivo del propio itinerario de fe en la mediación del propio talento, la pintura.

Vamos viendo, por tanto, cómo estas obras se pueden convertir para quien se deja guiar por la paciencia de la mirada en un camino mistagógico de acceso Cristo, que siempre está llamando a la puerta⁴⁰. Este autor, más allá de la búsqueda a-figurativa de Kandinsky que denota una especie de abandono de la identidad humana en beneficio de un ser espiritual confuso, ha encontrado en Cristo el rostro que define la verdad espiritual del hombre y de la creación entera.

³⁹ “Tu favor, Señor, me afianzaba más firme que sólidas montañas, pero luego escondías tu rostro y quedaba todo conturbado” (Sal 30, 8).

⁴⁰ Lo que se afirma de los iconos clásicos es posible recuperarlo frente a las obras de estos nuevos iconógrafos con su propio itinerario de fe confesante y propositivo. En este sentido valgan estas palabras de A Sáenz: “La visión espiritual de la imagen sólo es posible para quien ha madurado interiormente. Como dice San Simeón el Nuevo Teólogo, en adelante ya no es el mero hombre el que mira sensiblemente lo sensible [...] Ahora sus ojos son nuevos, educados en la escuela del silencio interior. Su contemplación, que ha pasado por lo que los iconógrafos llaman ‘el ayuno de los ojos’, se sitúa más allá de las sensaciones y el discurso”, en *El icono esplendor...*, 181-2.

MACHA CHMAKOFF
LA IMAGEN Y EL VELO DE LA CARNE

Nuestra última aproximación al tema versará sobre la obra de una pintora francesa contemporánea. Como los anteriores también ella confiesa abiertamente su fe cristiana y el desarrollo de su pintura se encuentra en los últimos años centrado en el tema religioso explícito. En cualquier caso, toda su obra está configurada por la búsqueda laboriosa de la presencia divina que alienta toda la realidad. En sus mismas palabras: "Si el aliento de Dios ha formado el universo y nuestra carne, quizá los artistas han sido inventados por Dios para ser buscadores obstinados del invisible y potente soplo divino [...] y más allá de sus oscuridades y espesores, para ser heraldos de esta voz de fino silencio por la que se revela a Elías en el Horeb"⁴¹.

Como decimos, después de pasar por un tiempo de búsqueda de esta sacralidad otorgada a la realidad por la presencia del espíritu de Dios a través de una temática secular (paisajes, naturalezas muertas...), en estos momentos la temática explícitamente religiosa es la que la ocupa. En ella podemos encontrar una serie de cinco rostros de Cristo de los que vamos a tomar dos comentándolos⁴².

Podemos contemplar, en primer lugar cómo, a diferencia de Jawlensky, vuelve a aparecer de nuevo la aureola marcando claramente dos espacios o mejor dos dimensiones claramente representadas en la obra. Se trata de un círculo que no lo ocupa todo, que deja el espacio inferior de la pintura en un vacío ocupado sólo por los mechones de cabello y de barba de Cristo, que unen el espacio divino marcado por el interior de esta aureola con el exterior. La técnica para unir estos espacios en las dos representaciones (figuras 5 y 6) consiste en arrastrar el color con pinceladas largas a partir del interior del círculo de la aureola hasta hacer que el mismo rostro ocupe de manera continua y apenas sin distinción todo el espacio con el mismo color. Cielo y tierra, divinidad numinosa y espesor creatural están vinculados de esta forma por un rostro que se extiende diluyendo sus contornos a todo el espacio, aunque definiéndolo con sus rasgos, por tanto sin dejarse absorber o anular por la no figuración del espacio inferior de la obra, la realidad mundana.

⁴¹ Tomado de una entrevista con la pintora. Puede encontrarse en <http://catholique-valence.cerf.fr/La-chair/-et-Dieu-le-temoignage-d.html> (9-6-2008).

⁴² Su obra puede verse en www.Chmakoff.com.

Aparece entonces un movimiento de asimilación configuradora que parece recordar la definición cristiana del mundo. El caos de la materia va adquiriendo una forma que se hace más perfilada y real cuanto más se acerca a su expresión en el rostro de Cristo. ¿Cómo no recordar aquí el movimiento cósmico de la materia en su cristogénesis, tal y como lo han apuntado Theillard de Chardin o Rahner?

Sin embargo, este movimiento parece estar representado en un estado intermedio. No es la consumación lo que aparece, como en Jawlensky, sino la dimensión doliente de este movimiento que va dando forma al mundo. Puede percibirse cómo en las dos figuras la cabeza aparece coronada de espinas, un elemento nuevo en esta temática. Por otra parte, en ambas la técnica utilizada hace aparecer las figuras como cubiertas por un velo, por una neblina que no deja manifestar con toda nitidez la presencia de los rasgos de Cristo que quiere decirse en todo. Parecen estar luchando estos rasgos por dejarse ver. A la vez, la textura parece no dejar que se realice fácilmente. No es muy difícil ver aquí una referencia a la revelación velada, escondida de Dios en la carne de Cristo crucificado, a una revelación que se realiza en medio del pecado del mundo, de la deformación de una materia creatural e histórica que no sabe modelarse según su forma originaria o de destino en el diseño de Dios.

El rostro está configurado bajo la forma tradicional de los iconos. Una línea de diámetro horizontal que coincide con la mirada resaltada por las cejas y que marca el centro nucleante de la pintura y una delgada línea vertical que dibuja sutilmente la nariz. En este caso, sin embargo, la mirada parece estar clausurada. Los ojos cerrados separan al observador de Cristo, le cierran el acceso a una comunión con su misterio íntimo, al menos si son interpretados desde la lógica que definía los iconos clásicos. Ahora bien, estamos en otro tiempo cultural y en otro mundo artístico, lo cual nos permite leer también en otra perspectiva. Los rostros de Chmakof parecen estar a medio camino entre la meditación y la muerte, pero no una muerte dramática, sino apacible, confiada, pacífica. Los rostros parecen dar cuenta de un hombre sufriente que acepta esta condición de víctima (no simplemente sufrimiento natural, sino impuesto ya que los sufrimientos están señalados con la corona de espinas). En esta situación, el silencio que reflejan los ojos cerrados en un rostro tranquilo, parece transformar el odio recibido en compasión, en misericordia. La muerte de este hombre nimbado por el misterio de Dios manifiesta la transformación de un mundo agredido desde dentro por el propio

pecado y desesperado en él, en un mundo amado, transfigurado por la presencia del amor. Se trata de nuevo del siervo de Yahvé que no grita ni levanta la voz, sino que atrae la mirada de los que le despreciaban otorgando una nueva luz al mundo. Las figuras de esta autora, invitan a romper ese cruce de miradas definido por el desprecio previo. No siempre las miradas son espacio de comunión, a veces se manifiestan más bien como espacios de combate, en lucha de identidades que parecen incompatibles. En esos momentos, retirar la mirada humillándola, no resistir el odio y la violencia proyectándolos de igual forma, sino recibirlos sin retarlos en sus mismos términos, humillarse no para anularse, sino para no cerrar el círculo del odio, para dejar espacio a una posible relación nueva en el futuro, esto es lo que parecería necesitar el mundo cerrado de los hombres y es lo que querría encontrar en aquella figura cuasi-mítica que era el siervo y que ahora aparece encarnado en el cuerpo de Cristo. Así su presencia es una luz nueva sobre las relaciones y sobre la historia. Es él el espacio de la reconciliación representado precisamente en ese gesto de humillar la mirada sin rencor pero confiadamente.

Por eso hay que decir que los ojos cerrados en esta forma no niegan la mirada de Dios, sino que obligan a la nuestra a volverse a sí misma para reconocer su propia realidad. La figura de Cristo se muestra de esta forma como luz precisamente en su propia oscuridad sufriente, pues revela esta tiniebla del mundo que velándolo no nos dejó reconocerle ni reconocernos. Pero afirmar esto supone haber recibido la luz de su misma oscuridad, haber sido ya sanados en alguna medida. Por eso esta pintura es una confesión de fe y no sólo un retrato de Cristo. Esto se ha hecho posible sólo bajo la inspiración del Espíritu que pertenece al resucitado.

La representación entonces, como la misma carne de Cristo, está crucificada por nuestra mirada mundana que debe ser vencida en un duro combate. Escuchemos a la misma autora: “Yo no he pintado jamás la Resurrección, en revancha he pintado varios *combates del Ángel y Jacob*, cuerpo a cuerpo (¿carne contra carne?) del hombre y de Dios, Jacob ha recibido en su carne la marca de Dios; es herido pero transformado, herido pero bendecido”⁴³.

Las obras de esta autora invitan, por tanto, a la lucha con la propia mirada que se retira demasiado pronto de la búsqueda. Estas pinturas, como el antiguo icono, necesitan una ascesis de la mirada

⁴³ *Dire la Parole*. Interwui de M. Chmakoff, en <http://catholique-valence.cerf.fr/Dire-la-Parole-interview-de-Macha.html> (9-6-2008).

como la necesita el reconocimiento de Cristo en el pobre. Una ascesis de la mirada y de la voluntad que las lleve a encontrar la presencia de Dios y de su amor allí: en el rostro crucificado de Jesús entonces y ahora. Por eso podríamos decir que la pintora intenta ofrecer al observador la presencia (viva) de la vida de Jesús que habla a partir de su muerte, que se dice allí del todo como posible reconciliación de la misma vida que se busca a sí misma. Y a la vez una llamada a projimizar la mirada hacia los que sufren ofreciendo la hospitalidad que se ha recibido en este rostro reconciliador.

5. CONCLUSIÓN. LA DISCIPLINA CREYENTE DE LA MIRADA

Después de esta reflexión estético-teológica de un mismo tema pictórico religioso desarrollado en varias formas, desde la más clásica hasta aquellas que en el s. XX han añadido concepciones distintas de la relación artista-realidad y técnica-representación no siempre aceptadas en el ámbito de la Iglesia, terminaremos recogiendo algunas ideas que podrían sintetizar la perspectiva adoptada transversalmente en nuestro recorrido, así como los caminos necesarios a recorrer en este ámbito.

a. Parecía necesario superar la pobreza artística del s. XIX en el ámbito eclesial donde “el realismo había desembocado en un naturalismo degradante”⁴⁴ y “la autoridad eclesiástica favorecía una iconografía caracterizada por un convencionalismo sin originalidad, un sentimentalismo dulzón, un interés por lo anecdótico y un didacticismo infantil”, situación que dura hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial⁴⁵. Este juicio parece ser compartido casi unánimemente por aquellos que han estudiado las representaciones artísticas que dio a luz la fe en esta centuria. Sin embargo, estas representaciones responden a una cierta pobreza y reducción de la misma fe en su vivencia popular que tiende siempre a lo más concreto, costándole vivir de la lógica sacramental, de remitencia simbólica, estando siempre a un paso de reducir a Dios a una parte de este mundo diluyendo su misterio. Por otra parte, tiende igualmente a soñar mundos puros, aproblemáticos, irreales para huir de la dura realidad de la vida más que a afrontar con una esperanza dramática, crucificada el camino de la historia y de la revelación. Estas dos tendencias se dejan sentir

⁴⁴ J. Plazaola, *Historia y sentido...*, Madrid 1996, 963.

⁴⁵ J. Plazaola, *La Iglesia y el arte*, Madrid 2001, 105.

en las formas artísticas del s. XIX que van a ser sistemáticamente rechazadas por los mejores artistas de este siglo y del siguiente⁴⁶. Estos autores intentarán expresar una belleza que diga la realidad o la fe personal no sólo representando, sino deconstruyendo la imagen previa como primer paso hacia una regeneración del arte total, también el religioso⁴⁷. Negarán la belleza formal para buscar su espíritu, negará la figura para buscar el rostro verdadero o para significar el anhelo de lo no poseído o perdido o negado en la realidad.

El arte del s. XX nos presentará entonces las preguntas del hombre concreto que quizá no sepa formular categorialmente, pero que necesita responderse. Por eso es necesario dejarse provocar por él no sólo para entenderlo, sino quizá también para entendernos a nosotros mismos. El arte, por tanto, no sólo expresa o representa, sino que también pregunta a la fe (que en estas reflexiones es lo que nos ocupa), e incluso, como hemos visto en los autores analizados, la recrea desde las nuevas perspectivas emergentes. Estamos por tanto ante lo que algunos autores han llamado en otro contexto la *profecía extranjera*. Ante ella, ante su forma no siempre de fácil comprensión, habría que acoger el reto que transmiten estas intuitivas palabras de Monseñor Egon Kapellari: “El que se muestra agresivo con imágenes cuyo lenguaje no comprende muestra poca paciencia y poca capacidad de amor. La paciencia con las imágenes y contextos difícilmente comprensibles hacen que crezca y madure también la paciencia con el hombre; y de ahí que ésta no abunde mucho entre los hombres, ni siquiera entre los cristianos”⁴⁸. En este sentido J. Cottin da algunas pautas para la acogida del arte moderno, incluso el no cristiano, en un contexto creyente: escuchar las cuestiones que propone dejándose alterar por ellas, ser sensibles a los encuentros posibles ante el mensaje estético y el mensaje religioso partiendo de la imagen para desembocar en el texto bíblico releído desde ella, acoger las nuevas formas artísticas como posibilitadoras de una capacidad expresiva y profundidad espiritual a la altura de una mística de lo insondable e *infigurable* de Dios que es sin embargo presente⁴⁹.

⁴⁶ Tallas, pinturas, estampas... reflejan, salvo honrosas excepciones, una figuración melosa, afectada, irreal, sin vida.

⁴⁷ No es extraño que algún autor haya visto en esta forma de expresión las huellas de la vocación de Jeremías que debe extirpar, destruir, derrocar... para luego plantar y reconstruir.

⁴⁸ J. Plazaola, *Historia y sentido...*, 1023.

⁴⁹ Cf. J. Cottin, *La mystique...*, 66.

b. Un segundo elemento, relacionado directamente con el anterior, pero concretándolo en la reflexión que hemos realizado sobre representaciones concretas, sería la comprensión del arte religioso como súplica o búsqueda anhelante. El icono (extendemos las afirmaciones sobre él a la pintura religiosa que hemos analizado) es lugar de encuentro de una búsqueda de dos mundos que se llaman entre sí. *Estoy llamando* –dice el creyente– *busco tu rostro en este rostro*. El creyente sabe de la no coincidencia del misterio con su expresión representativa, aunque sabe que en ella puede esperar el paso discreto del Señor, que frente a ella puede ser visitado, pues el mismo misterio ha querido tomar carne iconográfica⁵⁰. Ante el icono, ante su mirada material, el creyente espera la donación de una presencia que no se puede forzar, que es pura gratuidad, pero que se puede pedir mostrando en su presencia el deseo anhelante que le habita.

Por otra parte, la misma lógica de la encarnación nos habla de la búsqueda de Dios mismo a través de la carne de su Hijo. Aquí, a través de su mirada de carne iconográfica, de la vida del hombre. Cristo en su representación busca el cruce de miradas, pero tampoco él puede forzarlo. Espera y llama a la puerta de la mirada de fe. Cuando este doble movimiento se encuentra la pintura se pierde convirtiendo la separación real de los dos mundos, el divino y el humano, en espacio de comunión⁵¹.

Aparece entonces el icono como realidad infinitamente mayor que sí misma, pero a la vez menor que nada. Mayor pues en ella se identifica Dios mismo deviniendo accesible y presente. A la vez menor pues de sí mismo no nace nada, quedando expuesto a un trato exclusivamente estético que hace decadente su mismo arte, como se puede comprobar en la pasión consumista por los iconos tradicionales, al igual que en otro tiempo por el canto gregoriano⁵².

⁵⁰ Éste es el principio de la iconografía cristiana en lucha contra las tendencias iconoclastas. Cf. P. Bernardi, *I Colori di Dio. L'immagine cristiana fra Oriente e Occidente*, Milano 2007, 47-59; A. Sáenz, *El icono esplendor...*, 59-106: «La encarnación del Verbo: Fundamento del icono».

⁵¹ “El icono no fusiona a los que se miran, sino que hace tomar conciencia de la distancia y la alteridad que sólo permite la aventura de la comunión. El encuentro se efectúa en la desposesión”, en B. Chenu, *La trace...*, 137.

⁵² P. Florensky había ya afirmado, según cita A. Sáenz que “el icono es más grande que sí mismo, cuando posibilita la visión de la otra orilla, o menor que sí mismo, si el que lo contempla no se abre al mundo sobrenatural, ya que entonces no pasa de ser otra cosa que una madera pintada”, en *El icono esplendor...*, 178. Pueden verse también unas concisas y bellas reflexiones sobre el arte religioso y el consumismo en I. Rupnik, «La belleza amenazada por el consumismo», en

c. Concluimos con una tercera reflexión. La fe necesita aprender a mirar. Configurada siempre en atracción absolutizadora no sólo hacia la fe sabida y, por tanto, con tentación idolátrica, sino también hacia lo deseado y, por tanto, con tentación de manipular a Dios en las perspectivas humanas, la mirada debe aprender a descentrarse de su mismo dinamismo. Quizá en el evangelio se podría encontrar una mistagogía crítica de la mirada que acompaña la acción de Cristo sobre los apóstoles. Éstos aprenden a leer la realidad de una forma nueva, incluso contra su propia sabiduría limitada y limitante. Por otra parte, Cristo mismo es quien de forma sorprendente se manifiesta distinto, mayor e incluso contradictorio con el Cristo esperado. Su imagen se vuelve una provocación para las formas establecidas que, sin embargo, conservan la esperanza mesiánica. No hay abolición sino refiguración a través de una presencia paradójica que renueva y recompone la dirección de la mirada de fe. Por eso, la mirada cristiana sabe que en algunas ocasiones la presencia de Dios se manifiesta en ella y a la vez contra ella, en una provocación profética que tiende a romper la solidificación externa que no deja libre paso a la manifestación de su misterio inagotable e inmanipulable. Esto mismo habría que decirlo de la vía estética como uno de los elementos de la mistagogía cristiana. La belleza reveladora de Dios no coincide con una forma concreta, y da lo mismo si posee una calidad estética y teológica como la de los iconos tradicionales o una dulzura e irreal pobreza como tantas obras que desde el s. XIX ocupan nuestras iglesias, sino que se expresa como remitencia a veces por *via affirmationis* otras por *via negationis* y siempre a través de su relevancia humana y evangélica. Por eso, esta belleza sabe que no es ajena al camino de lo humano, sino que a veces remite a él como belleza por realizar pidiendo una voluntad ética y una oración firme por el advenimiento del Reino, y otras veces remite a Dios como belleza realizada en su encarnación y victoria definitiva y, por tanto, a la confesión también noética que mantiene la esperanza.

Parece necesaria entonces en la Iglesia una fe que se busque a sí misma más allá de la solidificación en sus tradiciones estéticas, sabiendo leer en ellas la fuerza de la fe recibida, pero desarrollando caminos de expresión propios y a la altura del momento cultural. Parecemos necesitar para ello una formación que sepa decir la fe no sólo reflexionando el credo, sino también contemplándolo en la medida en que se busca por parte de la realidad histórica y se realiza

Pontificio Consejo de la Cultura, *Via Pulchritudinis. Camino de evangelización y de diálogo*, Madrid 2008, 119-25.

en ella. Y esto tiene una concreción clara en el arte y en el arte religioso, pues en él la realidad habla más allá de las palabras, con aquel lenguaje que sólo comprende quien después de una largo ayuno espera el paso del Señor fuera de su tierra o de sus expectativas: sea el depresivo Horeb o el dramático Gólgota, sea el acongojante mar Rojo o el recogido Belén, sea la fiesta de Caná o la mesa de Simón el leproso. ¿Sabremos ver el paso del Señor por los caminos del arte moderno?

FRANCISCO GARCÍA MARTÍNEZ



Fig. 1

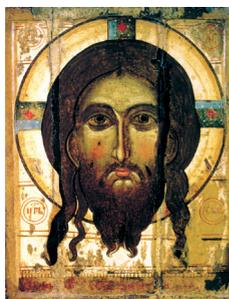


Fig. 2



Fig. 3

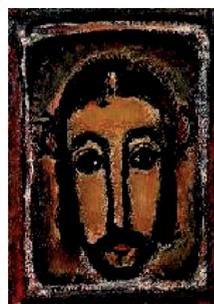


Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

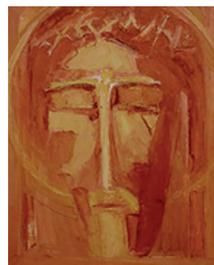


Fig. 8

SUMARIO

El artículo reflexiona sobre la representación del rostro de Cristo y su relevancia para el encuentro del creyente con él. Como introducción se hace una pequeña antropología fenomenológica del rostro que se termina con una incursión en la relevancia bíblica del tema. Posteriormente se ofrecen unas notas en torno a la presencia del rostro en el arte pictórico del s. XX. En el cuerpo del artículo se estudia la relación entre forma estética y comprensión teológica en la representación clásica del Mandylion y en tres autores del siglo XX (G. Rouault, A. von Jawlensky y M. Chmakoff) que han ofrecido versiones de este tema comparando sus perspectivas y valorando sus aportaciones propias. Se concluye con unas reflexiones sobre la importancia de la dimensión estética en el camino de la fe.

SUMMARY

The article reflects on the representation of the face of Christ and its relevance to the meeting of the believer with Him. A brief phenomenological anthropology of the human face that ends with an approach to the biblical significance of this topic serves as an introduction. Afterwards, some notes about the presence of the face in the paintings of the 20th c. are rendered. The main body of the article examines the relationship between the aesthetic form and the theological understanding, both in the classical representation of the Mandylion and in three authors of the 20th c., namely G. Rouault, A. von Jawlensky and M. Chmakoff, who have offered different versions of the same topic. The article compares their different perspectives, assesses their contributions and concludes with some reflections on the importance of the aesthetic dimension in the way of faith.