

# Pedro González-Trevijano

## El dedo de Dios. La mano del hombre

El poder visual de las imágenes  
en el arte cristiano



---

Pedro González-Trevijano

El dedo de Dios.  
La mano del hombre

El poder visual de las imágenes  
en el arte cristiano

Galaxia Gutenberg

También disponible en eBook

Publicado por  
Galaxia Gutenberg, S.L.  
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª  
08037-Barcelona  
info@galaxiagutenberg.com  
www.galaxiagutenberg.com

Primera edición: mayo de 2019

© Pedro González-Trevijano, 2019  
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2019

Preimpresión: María García  
Impresión y encuadernación: Sagrafic  
Depósito legal: B. 6394-2019  
ISBN: 978-84-17747-32-9

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, aparte de las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear fragmentos de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

---

*A Carlos Aguilar, renombrado jurista  
y excelente abogado, y a Beatriz Ponsetti,  
distinguida y refinada restauradora de arte.*

---

«No te harás escultura ni imagen alguna ni de lo que hay arriba en los cielos... No te postrarás ante ellas ni les darás culto, porque yo Yahveh, tu Dios, soy un Dios celoso...»

Éxodo, 20, 5

«La pintura es un modo de acceder al misterio de Dios.»

Balthus

«Ver es haber visto.»

Fernando Pessoa

---

«El hombre piensa porque tiene manos.»

Anaximandro

«A falta de otra prueba, el dedo pulgar por sí solo me convencería de la existencia de Dios.»

Isaac Newton

«Los dedos deben ser educados. El pulgar nace sabiendo.»

Marc Chagall

---

I

El porqué del dedo de Dios.  
Una búsqueda tan apasionante  
como compleja

«No podrás ver mi rostro; porque no me verá hombre, y vivirá.»

Éxodo, 33, 20

«El que me ha visto a mí, ha visto al Padre.»

San Juan, 14, 9

«Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza... Creó, pues, Dios al hombre a imagen suya, a imagen de Dios lo creó...»

Génesis, 1, 26-27

«Modeló Yahvé Dios al hombre en arcilla y le inspiró en el rostro aliento de vida, y fue así el hombre ser animado.»

Génesis, 2, 7

A mí, como a ustedes, supongo, no se me ha aparecido Dios Padre, ni su hijo Jesucristo. No hemos disfrutado de la gracia de ver su imagen que el Antiguo Testamento reconoce a Moisés,<sup>1</sup> Abraham,<sup>2</sup> Jacob,<sup>3</sup> Isaías<sup>4</sup> y Ezequiel.<sup>5</sup> No sabemos cómo era, ni cuáles eran sus más definitorios rasgos físicos. Especialmente de su rostro. ¿Tenía la nariz aguileña o achatada? ¿Eran las orejas redondeadas o puntiagudas? ¿Cómo

eran sus ojos? ¿Oscuros o claros? ¿Y sus cuencas? ¿Superficiales o hundidas? ¿Cómo tenía su boca? ¿Grande o pequeña? ¿Y sus labios? ¿Gruesos o finos? ¿Era de pelo negro o castaño? ¿Lacio o ensortijado? ¿Tenía barba? Y de tenerla, ¿era cerrada o desigual? Y si estas dudas nos ahogan cuando mencionamos sus facciones, qué les voy a decir si tratamos de conocer cómo eran sus manos y, de manera específica, sus dedos. ¿Anchos o delgados? ¿Huesudos o robustos? ¿Largos o cortos? ¿Lisos o nudosos? ¿Rígidos o flexibles? ¿Terminados en punta o cuadrados? ¿Cónicos, en espátula o abanicados? Una duda que testimoniaba el pintor expresionista alemán Karl Schmidt-Rottluff, muy marcado por la trágica experiencia de la I Guerra Mundial, lo que le llevó a dar preferencia a los elementos trascendentes del hombre sobre la realidad material, en su obra *¿A ti no se te ha aparecido Cristo?* (1918), en la que aparecen unos rasgos muy esquematizados de su cara en unas gruesas líneas negras.<sup>6</sup>

Así las cosas, tenemos que acudir, si queremos aprehender su fisonomía, al mundo mágico, no hay más remedio, de las inefables leyendas.<sup>7</sup> Entre ellas, la del rey negro Abgar de Edesa, que había oído hablar de los milagros de Jesucristo. Pero toda vez que no podía abandonar su reino, y acercarse a conocer personalmente al Hijo de Dios, decidió enviar a un pintor de la corte, que quedó inmediatamente sojuzgado por su rostro radiante, pero que no fue capaz de representar por su cegadora luminosidad. Dándose cuenta el propio Cristo de las insalvables dificultades del artista, imprimió su imagen en el lienzo, y se la remitió al rey de la antigua ciudad de Mesopotamia.<sup>8</sup>

Otro testimonio asentado en el cristianismo antiguo es el de la Verónica que, viendo a Cristo en la subida al Gólgota, se acercó con su velo para enjuagarle el sudor, quedando milagrosamente marcadas sus facciones en la sagrada tela. Obviamente fábulas, ambas, carentes del menor fundamento, más allá de su valor devoto o pictórico. El único, por otra parte posible, y el que centra el objeto y la finalidad de la presente obra: un *excursus* por la historia del arte que



trate de combinar el sentido icónico y la relevancia pictórica de las más diferentes composiciones que abarcan los hitos del credo cristiano, ya sea el más ortodoxo, ya sea dando entrada a narraciones apócrifas y hasta, en algunos casos, cercanas a la fantasía. Pues bien, en esta andadura, la tradición de la Verónica, y de su sudario, que resulta impregnado con el semblante de Dios Hijo, no puede pasar inadvertida. De aquí el interés que despertó el motivo en la pintura religiosa en Occidente especialmente desde el siglo XIV. Su origen se encuentra en el Evangelio apócrifo de Nicodemo (s. III-IV), donde se recoge el milagro de Berenice, la mujer hemorroisa a la que Jesucristo había curado el anormal flujo de su sangre. De la supuesta escena, me gusta un ingenuo pero expresivo mosaico del siglo VI, (*San Apolinar, Rávena*), donde Jesús, de pie, sana a la mujer extendiendo su mano derecha.<sup>9</sup>

Más tarde, y retomando la historia, Eusebio de Cesarea contaba que, al objeto de recordar la sanación milagrosa, se había erigido una escultura, donde Berenice aparecía arrodillada ante los pies de Cristo, para, un poco después, extenderse la creencia de que esta tenía un trozo del vestido de Jesús donde se contenían sus facciones. Aunque Cesarea, discípulo de Orígenes, en una carta a Constancia, hermana del emperador Constantino, que deseaba ver el rostro de Jesucristo, negaba la continuidad de la naturaleza divina y humana de Cristo, y reprochaba los intentos de reproducir sus rasgos, pues, como años más tarde también argumentará Paulino de Nola, su parte humana está muerta y la divina ya se ha reencontrado con Dios Padre.<sup>10</sup> Como en la religión judía, «la prohibición de las imágenes tiene el sentido, al igual que el *dominium terrae*, de sustraer al mundo de la esfera de lo divino, esto es, de la indisponibilidad humana. El hombre debe disponer del mundo: en ello reconoce su no divinidad, esto es, la divinidad exclusiva del dios extramundano. Disponer de algo es lo contrario a adorarlo. Lo mismo ocurre con las imágenes. Se debe disponer de la materia, no adorarla. No se ha de adorar a las imágenes, porque eso supondría

adorar al mundo. La prohibición de las imágenes tiene también un sentido doble: destruye la esfera de la representación, en la que el Estado se legitima (esto es, pretende legitimarse) con sus imágenes y representantes en tanto que Iglesia y representación de lo divino en la tierra, y desencanta el mundo que tiene el hombre bajo su hechizo, apartándole de Dios. Iconoclastia quiere decir teoclasia: junto con las imágenes, los dioses que eran adorados en ellas han de ser hechos añicos.»<sup>11</sup>

Pasado el furor iconoclasta, sobre todo los siglos VIII al IX, «la postura dominante exigirá no que se supriman las imágenes, sino que se sometan al sentido (...) La representación de lo real debe subordinarse a ilustrar las ideas, a demostrar el dogma cristiano, no debe pretender ser contemplada en sí misma y para sí misma. En este sentido, los cristianos se sitúan a medio camino entre los paganos, que admiran las imágenes, y los judíos, que las prohíben. Ellos las aceptan, pero siempre y cuando se utilicen para transmitir ideas religiosas.»<sup>12</sup> Será algo más adelante, en el siglo XII, cuando Jacobo de Voragine afirme en *La Leyenda Dorada*, que la Verónica disponía de una figuración de Cristo, si bien otras fuentes atribuyeron su autoría, ni más ni menos, que al mismísimo San Lucas, en agradecimiento por la curación. Según se recogía ingenuamente en la *Legenda Aurea*, su «rostro era delgado y estaba suavemente ladeado, lo cual constituye una señal de madurez.» Hasta se decía que el apóstol, ante la imposibilidad de retratar su faz, había tenido que aplicar la cara de Cristo por tres veces para que el lienzo quedara definitivamente impregnado.

Será el siglo xv el momento en que la leyenda adopta sus perfiles más conocidos en la actualidad: la Verónica se considera ya, a partir de entonces, una de las mujeres que, según el Evangelio de San Lucas, «le seguía gran multitud del pueblo, y de mujeres que lloraban y hacían lamentación por Él» (23, 27), y que, acompañando a Cristo en su subida al Calvario, secaría el sudor de su rostro, quedando de esta forma fijado para siempre en el velo. Nicolás de Cusa (*De visione*

*Dei*, 1453) explicaba incluso como lograr la unión mística con Dios mediante la contemplación, no con los ojos corporales, sino con los de la mente y el entendimiento, de la Santa Faz: «El cardenal aconsejaba colgar la imagen en un muro, desde donde la mirada omnisciente de Cristo –que asimilaba al autorretrato de Roger van der Weyden que ostenta una de las tablas pintadas por la Cámara Dorada del ayuntamiento de Bruselas (ca. 1432-1445)– a pesar de estar inmóvil, seguiría a todos y penetraría en los más profundos e invisibles recodos del corazón humano.»<sup>13</sup> Meister der Hl. Veronika (Maestro de la Verónica) ejecutaría también, de acuerdo con las mencionadas ideas, una lograda *Santa Verónica con el sudario de Cristo* (c. 1420, Pinacoteca Antigua, Munich).

De este modo, la Verónica recrea la Encarnación: «igual que Dios se hace carne visible en Cristo. Él se vuelve imagen (*teographos typos*) imprimiendo su faz sobre una tela y, con esto, la convierte en una reliquia secundaria (*brandeum*) o por contacto.»<sup>14</sup> Una fabulación a la que tampoco es ajena el arte ortodoxo, que disfruta de relatos semejantes: en particular, el del Cendal Santo. De tan embrollado al tiempo que fascinante folletín, El Greco, buen conocedor por su origen de ambas historias, realizaría una pluralidad de encargos que, con escasas variaciones, empezó a crear un relajado semblante de Cristo. Siendo irrelevante que el rostro de la *Santa Faz* aparezca solo o sostenido por la Verónica.<sup>15</sup> Una aventura donde la historia de la pintura religiosa en España –por ejemplo, los textos de fray Iñigo de Mendoza (*Coplas de la Verónica*) o Juan de Acuña del Adarve (*Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos del santo rostro y cuerpo de Christo*), y las obras de Diego de Aguilar, Sánchez Cotán o Zurbarán– también tiene cosas que decir. Entre nosotros, más allá de la imagen de la *Santa Sanctorum* de Roma, podemos recordar la del convento de la Santa Faz, al sur de Valencia, y la Verónica de la Catedral de Jaén. Esta última inspirará la narración de Jorge Luis Borges (*Paradiso XXXI*, 108, uno de los textos que integran *El hacedor*).<sup>16</sup>

Pero dejemos a un lado los rasgos de Jesucristo (la Santa Faz o el Santo Sudario),<sup>17</sup> y volvamos a nuestro prioritario interés: sus manos y, en concreto, sus dedos. Habrá de transcurrir aún mucho tiempo, en concreto, hasta el 25 de diciembre de 1896, el día de Navidad, para que Wilhelm Röntgen hiciera la primera radiografía e inventase con ella los rayos X. Unas semanas después del hallazgo, la mano de su mujer, Berthe, portando un anillo en su dedo anular, aparecía reflejada en las portadas de los más destacados medios escritos del mundo entero. De ese mismo año, precisamente, hay una curiosa obrita de Jakob von Narkiewicz-Jodko (*Effluves d'une main électrifiée posée sur la plaque photographique*, 1896), con unas gruesas yemas de unos marcados dedos sobre un fondo de color rosa.

Aunque no quedan aquí nuestras insatisfacciones. Dotados ya de la inigualable ayuda de los rayos X, nos animamos entonces, y ya pertrechados por el revolucionario descubrimiento, a desentrañar los misterios de la *Sábana Santa*. Y he aquí, de nuevo, que las dudas no se despejan y las dificultades no mejoran. Puesta seriamente en entredicho que perteneciera a Cristo, continuamos sin conocer nada a ciencia cierta sobre su aspecto físico. La pregunta sigue, pues, sin respuesta. No lo sabemos, y no lo sabremos nunca, pero la *Santa Faz* permanece ejerciendo un intenso influjo tanto para el gran público, creyentes o no, como para el círculo de pintores de la época (Van Eyck, Van der Weyden, Memling, Durero, Parmiginiano...), al que es difícil sustraerse.<sup>18</sup>

Ante la ausencia de toda pista solvente sobre las manos divinas, y en particular, sobre la conformación de sus dedos, la única salida posible es la de, abandonando el indescifrable mundo de la realidad, zambullirnos en el riquísimo y variado número de representaciones artísticas que reproducen e ilustran, desde la imaginación más rompedora o la más cómodamente *seguidista*, el dedo de Dios. Dada la impotencia de poder compartir las añoradas facciones divinas no nos queda mejor escapatoria, hagamos de la necesidad virtud, que abrazar la ingeniosa máxima de Óscar Wilde:

«La vida imita al arte mucho más que el arte a la vida».<sup>19</sup> ¿Desasosegante? Desde luego, que no. ¿Desazonador? Tampoco. Los problemas teológicos o metafísicos sobre la existencia de Dios y el sentido último de la vida del hombre no se ven evidentemente afectados por la apariencia anatómica de Cristo, y menos aún por la estructura y la forma de sus dedos. Hablamos de realidades diferentes y hasta impermeables: de una parte, la ciencia, la anatomía; y de otra, la religión y el arte. Descartado, como hemos adelantado, cualquier cotejo científico, nos adentraremos en el único campo factible: el mundo artístico y sus significaciones religiosas. Pocas veces fe y arte se hermanan de forma más firme. Ya argumentaba Santo Tomás de Aquino, que la filosofía era la fiel y abnegada *ancilla* de la teología; y fue cierto en el pensamiento escolástico durante siglos.

La escenografía religiosa es arte con todas las mayúsculas,<sup>20</sup> pero es asimismo instrumento inigualable para la Iglesia Católica de expresión, explicación, mantenimiento y propagación del mensaje cristiano.<sup>21</sup> «El arte de predicar –decía descriptivamente el dominico Agustín Salucio (*Aviso para predicadores del Santo Evangelio*), discípulo de Fray Luis de Granada– se parece al de pintar.»<sup>22</sup> La imaginería religiosa despliega así, con carácter general, tres funciones de manera simultánea: educativa, mnemónica y proselitista. Cometidos que, para otros, desde una perspectiva más instrumental, permiten la satisfacción de tres objetivos: el culto, la catequesis y la caridad. «La pintura ofrece a los analfabetos –adelantaba el papa Gregorio «*el Grande*» en año 600, siguiendo el parecer de San Paulino de Nola, en una carta a San Sereno– lo mismo que los textos escritos proporcionan a las personas que leen. Las pinturas son las lecturas de aquellos que no conocen las letras.»<sup>23</sup> Son pues una especie de Biblia para iletrados o *Biblia pauperum*. En palabras del mencionado Santo Tomás, como también para San Buenaventura, la justificación de las imágenes se explicaba en la Iglesia Católica, frente a la inflexible prohibición en el judaísmo y el islamismo, con el objeto de evitar la idolatría,

por tres motivos: «primero, para la instrucción de los iletrados, quienes podrían aprender de ellas tal como de los libros; segundo, así, el misterio de la Encarnación y los ejemplos de los Santos podían permanecer firmemente en nuestra memoria al ser representados diariamente a nuestros ojos; y tercero, excitar las emociones que son más efectivamente despertadas por cosas vistas que por oídas.»<sup>24</sup>

En este último sentido, fray Juan de Segovia, trecientos años después del Doctor Angélico, expresaba con rotundidad sus convicciones sobre la obras religiosas: «Incluso en las imágenes que son tablas mudas, su dibujo y su figura es para nosotros una lengua que habla y nos dice su hermosura y suscita nuestros afectos como si fuese una voz viva.»<sup>25</sup> Si bien, ya con anterioridad, la aparición de los iconos había coadyuvado a corporizar el sentimiento religioso de la comunidad cristiana, pero eso sí, huyendo de caer en cualquier tentación de idolatría y de no asumir los planteamientos platónicos de imitación desigual de las ideas divinas. «Puesto que el Invisible, revestido de carne, se ha hecho visible –señalaba San Juan Damasceno–, puedes imaginar la semejanza de Aquél que se hizo Teofanía».<sup>26</sup> En el fondo de todo ello late una concepción que nos persigue incansablemente: «las artes visuales nunca abandonaron su condición de lenguaje divino, pues Dios se había manifestado desde un principio a los seres humanos mediante signos icónicos y miméticos, como un *Deus artifex*.»<sup>27</sup> Retomemos las palabras de la Biblia –«la mayor fuente de poesía, decía Marc Chagall, de todos los tiempos»– sobre el Dios alfarero: «Y creó Dios al hombre a su imagen y semejanza» (Génesis, 1, 27) y «Modeló Yahvé Dios al hombre en la arcilla y le inspiró en el rostro aliento de vida, y fue así el hombre ser animado» (Génesis, 2, 7).

Hay pues mucho más que mera emulación, ilusión o información; hay toda una inculcación de ideas y de valores<sup>28</sup> del credo cristiano.<sup>29</sup> Entre nosotros, algunos siglos más tarde, Francisco de Pacheco atribuye, desde sus consideraciones acerca de la pintura, parecidas funciones a la iconogra-

fía religiosa: «Así que, hablando a nuestro propósito, la pintura, que tenía por fin sólo el parecerse a lo imitado, ahora como acto de virtud toma nueva y rica sobreveste; y además de asemejarse, se levanta a un fin supremo; y procurando apartar a los hombres de los vicios, los induce al verdadero culto de Dios Nuestro Señor.» Y sigue diciendo: «También vemos que las imágenes cristianas no solo miran a Dios, más a nosotros y al prójimo. Porque no hay duda, sino que todas las obras virtuosas pueden servir juntamente en la gloria de Dios, a nuestra enseñanza y a la educación máxima. Y tanto más deben ser estimadas cuanto mejor abrazan estas tres cosas juntamente en la gloria de Dios, a nuestra enseñanza y a la educación próxima.»<sup>30</sup> Lo afirmado: fe y arte, arte y fe, en tanto que realidades indisolubles, donde la labor del artista está al servicio más genuino: el de la alabanza de Dios, así como el de la emulación y la educación de la colectividad cristiana. El símbolo artístico y el símbolo religioso se dan de esta manera la mano.<sup>31</sup> Tenía razón Dawson cuando sostenía que «en el cristianismo la liturgia fue el centro de una rica tradición de poesía, música y simbolismo artístico religioso. En efecto, el arte de la cristiandad, tanto en su fase bizantina como en la medieval, fue esencialmente un arte litúrgico... Y esto vale también, en gran parte, para la cultura popular.»<sup>32</sup>

El proceso histórico está marcado en todo caso por sus etapas y sus metas.<sup>33</sup> Las cosas no suceden de idéntica forma, ni los acontecimientos siguen los mismos derroteros trillados de tiempos pretéritos. El que fuera director del Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, Ángel Kalenberg, observador de los caminos del arte cristiano a lo largo de más de dos mil años, describe las siguientes fases en el sentido y la materialización de la representación figurativa del arte católico. La primera, la de las catacumbas, el arte paleocristiano, caracterizado por la espontaneidad y el eclecticismo, donde no se duda, dada la fortaleza de los emblemas romanos, por adoptar algunos de sus atributos imperiales (Cristo con el báculo del emperador y el globo terrá-

queo).<sup>34</sup> Siendo las manifestaciones del *Cristo Cosmocrator*, y en concreto, del Cristo soberano, algunas de sus más fieles expresiones simbólicas.<sup>35</sup> Las antiguas aspiraciones conmemorativas y glorificadoras son las específicas del lejano momento religioso. En esta última, «la transición se produce lentamente; en las medallas, en lugar del emperador pagano, aparece el del emperador cristiano. Esta función será asumida (a partir del siglo VII) por las imágenes de Cristo y la Virgen.»<sup>36</sup>

La segunda etapa, tras las penumbras del arte románico, la gótica, un nuevo orden presidido por una hasta entonces desconocida luminosidad y un afán por la claridad sobrevenida. Todo se hace más diáfano con la construcción de las catedrales, aunque es un periodo no exento de controversia y de antagonismos dialécticos acerca del sentido y la manera de exteriorizar la simbología medieval: por una parte, el ascetismo *anicónico* y severo de San Bernardo de Claraval, abad de Citeaux: «Oh vanidad de las vanidades, pero más aún locura que vanidad. La iglesia es todo un centelleo, pero el pobre tiene hambre. Las paredes de la iglesia están recubiertas de oro, pero los hijos de la iglesia permanecen desnudos. Decidme entonces, vosotros pobres monjes –admito que sois pobres– ¿qué hacéis con el oro en un lugar santo? Para hablar con claridad: es la codicia la que hace el mal: la codicia esclava de los ídolos (...) porque la vista de las suntuosas y sorprendentes vanidades induce al hombre a dar más que a orar (...) Se deja a los pobres con su hambre y se gasta en suntuosidades inútiles el dinero que ellos necesitarían; y, por otro, el sentido más artístico y ornamental de Suger, abad de St. Denis: « A mi entender, lo que más me parece justo es que lo más precioso que existe debe servir, antes que a nada, a la celebración de la Santa Eucaristía. Si los cálices de oro, las ampollas de oro y los pequeños recipientes de oro servían, de acuerdo a la palabra de Dios y al mandamiento del Profeta, a recoger la sangre de los chivos y de los terneros o de una becerra roja, con más razón se puede disponer de vasos de oro y piedras preciosas y de todo lo



que se considere más precioso para recibir la sangre de Jesucristo. Aquellos que nos critican, objetan que para la celebración de tanto sacrificio deben ser suficientes un alma santa, un espíritu puro, una intención de fe. Nosotros, es cierto, también pensamos que esto es lo más importante por encima de todo. Pero afirmamos que también con los ornamentos exteriores de los vasos sagrados, y en ninguna otra cosa tanto como en el servicio del sacrificio santo, se debe servir con pureza interior y nobleza exterior.»

La tercera fase aparece con el Renacimiento, síntesis entre el neoplatonismo y el cristianismo, desde sus albores con la pintura de Giotto, hasta su culminación en la obra de Miguel Ángel. Un tiempo donde el hombre se erige y transforma en la medida de todas las cosas. Este es, aún no siendo perfecto (Pico de la Mirándola), digno de confianza, y referente máximo de la creación, como atestiguan el *miguelangelesco* dedo de la mano de Dios que insufla la vida, y las frecuentes reproducciones de la apoteosis y de la ascensión de Cristo resucitado como motivos reiterados de su iconografía. Por más que el artista italiano, es cierto, no se ajusta a un único parámetro: frente al carácter equilibrado y hasta optimista de *La creación de Adán* (1510, Capilla Sixtina, El Vaticano), no es menos cierta la sensación de dramatismo, y hasta de tragedia, que trasluce *El Juicio Final* (c. 1537-1541, Capilla Sixtina, El Vaticano). Será Rafael quien mejor personifique, en las Estancias Vaticanas, este compendio entre el mundo antiguo y el mundo moderno, entre el orden clásico y el orden cristiano, entre el pensamiento idealista de Platón y el pensamiento racionalista de Aristóteles. Más tarde, el manierismo pondrá término al tranquilo acompasado *rafaelesco*, resaltando las tensiones y contradicciones no cerradas: «el hombre divino» es sustituido por «el hombre terrible».

La cuarta etapa, durante la Reforma y Contrarreforma, se caracteriza por dar prioridad a las imágenes, como acontece por ejemplo con Francisco de Zurbarán y Bartolomé Esteban Murillo, en tanto que idóneo medio de persuasión.

La iconografía católica explosiona así en una pléyade monumental, colorista y exagerada de retablos e imágenes dominadas por escenas aterradoras o milagrosas de mártires, santos y vírgenes, que alumbran y sirven de guías referenciales a los miembros de la *ecclesia*.

La quinta fase, tras las incertidumbres no pocas veces insalvables entre *erasmistas* y *luteranos*, nos lleva, desde la conciencia del hombre moderno, contextualizado en un mundo problemático, dividido, sufriente y contradictorio, a un nuevo orden clásico: el Barroco.

La sexta etapa es la del Iluminismo y el Romanticismo, donde se anhela, por encima de cualquier otra consideración, «traducir la mediación religiosa a términos laicos». Racionalismo y Romanticismo son, de esta forma, dos expresiones con una semejante actitud básica. Son momentos donde el arte religioso, igual que sucede con el más laico, termina por ser reemplazado por patrones y estereotipos, consecuencia aún de la influencia manierista, provocando una iconografía de perfiles populares y lejanos a cualquier planteamiento más intelectualizado.

Y llegamos a la última fase, a la específica del siglo xx, la del, por ejemplo, programa para el Santuario de Notre-Dame-du-Haut, en Ronchamp, de Le Corbusier; la de los vitrales, azulejos y esculturas de Matisse para la Capilla del Rosario en Vence (1949); la de Fernand Léger, en tanto que heredero de Gustave Courbet, y sus mosaicos y vitrales de las iglesias d'Assy y el Sacre-Coeur de Audincort (1950); la de Georges Roualt, y su vitral para la iglesia d'Assy, y la de Lurçat, autor de sus tapices; la del tapiz *Cristo en la gloria* realizado por Graham Sutherland para la reconstruida iglesia de Coventry; o la de Mario Sironi y su reinterpretación de las virtudes teologales. Y, en la pintura iberoamericana, el sentido, ciertamente distinto, pero no exento de trascendencia, de Torres García, y, sobre todo, de Barradas en su serie de los *Místicos*.<sup>37</sup>

Aunque no nos engañemos. Con el arte moderno, la secularización imparable de la vida, el desarrollo de la filoso-

fías nihilistas y materialistas, el acusado agnosticismo de muchos artistas, cuando no su abierto ateísmo,<sup>38</sup> o al menos su indisimulada iconoclastia,<sup>39</sup> todo ello afectó, y muchísimo además, al declinar de la pintura religiosa, y por ende, de la iconografía católica.<sup>40</sup> *Mala tempora currunt*, malos tiempos corren para la espiritualidad, excepciones gloriosas al margen,<sup>41</sup> para la representación de los rasgos divinos, de nuestros dedos de Dios. Si Dios ha muerto, que decía Nietzsche, o vivimos de espaldas al mismo, ¿qué interés puede tener seguir reproduciendo, además de una manera ortodoxa, sus rasgos propios y definitorios? Ciertamente, ninguno o, en el mejor de los casos, muy poco. Aunque algunos artistas reclamen un cierto lugar «religioso» para su hacer y el resultado de sus trabajos, pero muy lejanos epistemológicamente a los postulados cercanos a la fe.<sup>42</sup> En este sentido, las experiencias de las Vanguardias más espirituales, y opuestas por tanto al positivismo dominante, como Vasilij Kandinsky en Alemania, Frantisek Kupka en Checoslovaquia, Kasimir Malevich en Rusia o Piet Mondrian en Holanda, nada o casi nada nos aportan o preservan de añorados tiempos pasados. Sí denotan mayores preocupaciones personales, pero poco relevantes desde la perspectiva figurativa, la generación de los *nabis* (Paul Sérusier y Maurice Denis). Ni tampoco, a pesar de su sensibilidad, las obras de Peter Lenz, Johann Friedrich Overbeck, George Rouault (*Jesús entre los doctores* (1894) o *Cristo muerto llorado por las mujeres pías* (1895-1897)), Gino Severini o Marc Chagall (*Crucifixión blanca* (1938), (*El Alma de la Ciudad* (1946)) y (*La Caída del Ángel* (1923/1933/1947)), alrededor del pensador Jacques Maritain, nos sirven, por la naturaleza del arte moderno, que escapa a una mimética plasmación de la realidad exterior, y que se ahuyenta de los detalles menores, para dar una nueva oportunidad a los rasgos de Dios, de sus manos y de sus dedos.<sup>43</sup>

La razón última, que explicita los reseñados perfiles del mundo y del arte actual, se exponían irónicamente desde un planteamiento más estético por el artista *deconstructor* por

antonomasia del pasado siglo: Pablo Picasso.<sup>44</sup> En palabras descreídas del Minotauro malagueño, se dirá: «¿cómo se puede hacer arte religioso un día y otro tipo de arte al día siguiente?»; si bien nuestro hombre ejecutaría, y no sólo en el periodo de juvenil formación, y bajo la influencia del pintor José Garnelo Alda, más que alguna obra religiosa. El ejemplo más significativo es su lienzo *La Primera Comuni3n* (1896, Museo Picasso, Barcelona), una *vanitas*, un *memento mori*, en recuerdo de su hermana Conchita prematuramente fallecida, y en cierta medida también la pseudo religiosa *Ciencia y Caridad* (1897, Museo Picasso, Barcelona), antes llamada *Una visita a la mujer enferma*; pero, sobre todo, llama la atenci3n el elevado n3mero de temas y episodios religiosos en sus a3os j3venes, como atestiguan sus libros de dibujos y apuntes, que pueblan sus cuadernos durante su primer a3o en La Llotja, y que llegan hasta la d3cada de los a3os cincuenta del siglo xx. Tampoco est3 de m3s recordar aqu3, como le manifest3 directamente el propio Picasso a su amigo Apollinaire, all3 por 1910, que sus primeros encargos vinieron precisamente, teniendo unos quince a3os, de la mano de un convento de Barcelona, para los que hac3a, seg3n una interpretaci3n libre, un par de obras de Murillo, finalmente perdidas durante la Semana Tr3gica de Barcelona. Sin olvidar, ya lo veremos, su c3lebre *La Crucifixi3n* (1930, Museo Picasso, Barcelona). Pero es m3s. Aunque nunca se hab3a declarado expl3citamente no creyente, Jacqueline, la 3ltima mujer del malague3o –nos recuerda John Richardson, su mejor y m3s completo bi3grafo– le hab3a comentado, ense3andole un cuaderno de dibujos de 1959, que «*Pablo 3tait plus catholique que le pape*». <sup>45</sup> Ya lo hab3a adelantado en cierta manera, yendo m3s all3, otra de sus mujeres, Dora Maar: «Despu3s de Picasso, solo Dios». <sup>46</sup> ¿Quieren saber, adem3s, c3mo eran las manos y los dedos del dios-pintor? Recuerden entonces la simp3tica fotograf3a de Robert Doisneau (1952), donde unos panecillos dan forma a unos gruesos y toscos dedos encima de una mesa de comedor.

Pero regresemos, otra vez, a los tiempos dorados de la representación de los dedos de Dios. Los años de la mejor pintura gótica y renacentista, especialmente en Italia, Flandes y Alemania.<sup>47</sup> Volvamos, de nuevo, al objeto de estas páginas: el tratamiento figurativo del dedo de Dios en el arte cristiano. El dedo de Dios se erige, ya hemos adelantado, en el actor principal de reparto del presente libro. Un dedo divino dotado en ocasiones de una extraordinaria relevancia, más allá de la factura integral y completa de las escenas y motivos religiosos de cada obra. Nos importa sobre todo, y es en lo que nos detendremos especialmente, la ejecución de las manos y los dedos divinos, mucho más que el examen global de cada dibujo o pintura. Aunque el papel asignado a los dedos esté subordinado lógicamente a la idea *principal* o finalidad general de cada obra artística. No puede ser de otra forma. Así lo hace, por ejemplo, Hans Holbein «el Joven» (*El cuerpo de Cristo muerto en la tumba*, 1521, Kunstmuseum, Basilea), con la reproducción más trágica de unos dedos carentes de todo halo de vida, donde el dedo medio de la mano derecha, larguísimo y extremadamente delgado y huesudo, se presenta como el centro llamativo del drama; o Matthias Grünewald (*La Crucifixión*, Retablo de Isenheim, 1514, Museo Unterlinden, Colmar), donde visualizamos el dolor más atroz en unos torturados y retorcidos dedos clavados al madero, y que descoyuntados se alzan al cielo.

Ahora bien, en sentido contrario, el dedo de Dios guía asimismo los momentos más dichosos del credo cristiano. No hay acto de mayor confianza en el hombre, que el dedo índice de la mano derecha de Dios Padre pintado por Miguel Ángel, que otorga la vida a la criatura humana. Estamos ante el todo poderoso dedo creador de un omnipotente y majestuoso Dios Padre (*La creación de Adán*, 1510, Capilla Sixtina, El Vaticano). Una vida que se renueva cada día, una recreación podríamos decir, según la teología cristiana, con la celebración de la Eucaristía, que Pontormo (*Cristo en Emmaús*, 1525, Galería de los Uffizi, Florencia) resalta con

la presencia del ojo cuadrado de Dios en el cielo, y una enorme mano derecha con los dedos en posición de bendecir, que acapara toda nuestra atención en el centro de la composición, mientras la izquierda agarra una redonda hogaza de pan. Pero no adelantemos acontecimientos, y retornemos de momento al sentido y simbolismo<sup>48</sup> del protagónico papel del dedo divino.

Tenía razón Ortega y Gasset cuando afirmaba que la vida se nos entrega vacía. Siendo así, ¿por qué no convertir, en estas páginas, el dedo de Dios en el actor dominador de la misma? ¿Por qué no lo *antropomorfizamos*, desde la fe de los creyentes, o de los que no siéndolo disfrutaban con la belleza de sus representaciones ejecutadas, en este caso, por la mano del hombre? En esta ocasión, ahora sí, por el dedo creador, aunque mucho más pobre y limitado, del hombre. En el arte el hombre, si me permiten, se hace casi Dios. Sirva de ejemplo de lo que queremos decir una expresión acuarela sobre papel de Miguel Barceló (*Peintre par terre*, 1985), donde el lápiz negro se ha transformado por el artista mallorquín en un hipertrofiadísimo dedo índice que conduce el proceso creador sobre un soporte aún virgen.<sup>49</sup> Aunque ya que nos referimos al dedo del hombre, las consustanciales imperfecciones humanas asaltan pronto, metafísicamente hablando, el devenir creativo, como atestigua, por ejemplo, una inquietante acuarela sobre papel de Fernando Botero, (*Mujer llorando*, 1949), en la que una mano derecha amorfa cubre desproporcionadamente toda la cara y el pecho de la figura. ¡Gajes de la vida, gajes de la condición humana, gajes de pintor!<sup>50</sup>

El reto de estas páginas será, ya que entre dedos divinos y humanos anda el asunto, desgranar el papel y el significado del dedo de Dios en la tradición católica y en la historia del arte con la maestría acreditada, por ejemplo, por Frans Hals, al pintar una impresionante mano y sus dedos (*Joven sosteniendo una calavera*, c. 1626-1628, National Gallery, Londres), y la consiguiente satisfacción, como en el puño cerrado y triunfante al aire de la mano de Gerrit van Hon-

thorst (*Músico divertido con un violín debajo del brazo izquierdo*, 1624, colección particular). Un complejísimo desafío, es verdad, más propio quizás de los tiempos clásicos, pero al que de entrada nos negamos a renunciar. Este es el título, precisamente, de la obra de Johann Heinrich Füssli (*La desesperación del artista ante la grandeza de los fragmentos antiguos*, 1778-1780), donde sobresale una mano apoyada sobre un pie, de perfiles escultóricos, con el dedo índice bien visible. ¡Otra vez los consabidos dedos, aunque sean humanos!

Si bien, ya que hablamos de arte, jugamos con cierta ventaja. La que nos brinda la heterodoxia, que abre las puertas a la modernidad, con unas Vanguardias recelosas de la figuración natural, y construidas con una sustantividad propia más allá, sobre todo tras la aparición de la fotografía, de sus veraces perfiles externos. No nos debe importar, por tanto, que nos puedan subyugar algunos excesos del surrealismo, como, por ejemplo, las desmedidas manos y dedos de Marcel Duchamp (*Retrato del Dr. R. Dumouchel*, 1910, Museo de Filadelfia), donde el protagonismo lo toma una mano derecha con los dedos perfectamente diferenciados, que después retomaría en (*La novia desnudada por los obreros* o *El gran Cristal*, c. 1915-1923, Museo de Arte de Filadelfia).<sup>51</sup> O, entre nosotros, la obra de Federico García Lorca (*Retrato de Salvador Dalí*, 1927) o el dibujo (*Manos cortadas*, c. 1935-1936), donde unos dedos estirados son mordidos por unos peces; las de José Moreno Villa (*Composición surrealista con retrato femenino*, 1928), un híbrido travestido de mano y pie, y (*Formas*, c. 1931), con una amenazante mano blanca que se come literalmente el lienzo; las pinturas de Óscar Domínguez, con dos manos cortadas y tocando el piano (*Retrato de Roma*, 1933, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid), los prolongados dedos de su mano (*Autorretrato*, 1933, colección TEA, Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife), la mano grisácea y sus uñas blanquísimas (*La bole rouge*, 1933, colección TEA, Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tene-

rife) y la mano de alambre que enjaula a un pájaro (*El cazador*, 1933, Museo de Bellas Artes de Bilbao).<sup>52</sup> También presta atención a los dedos, dentro del surrealismo, Eugenio Granell (*Fotografía surrealista*, 1952).<sup>53</sup>

Todos ellos herederos, de alguna suerte, de la desconcertante mano llena de hormigas de *El perro andaluz* de Luis Buñuel.<sup>54</sup> Aunque no podemos tampoco echar en el olvido a Salvador Dalí, con sus larguísimas manos y dedos en varios de sus trabajos: (*Aparato y mano*, 1927, The Salvador Dalí Museum, San Petersburgo, Florida), (*El juego lúgubre*, 1929, colección particular), (*Equilibrio intra-atómico de una pluma de cisne*, 1947, Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras), con una mano delicadamente dibujada y unos dedos totalmente extendidos y separados, y (*España*, 1938, Museo Boymans-van Beuningen, Rotterdam), con unos dedos nuevamente dilatados.<sup>55</sup> Un interés al que no es tampoco ajeno Esteban Francés (*El lago*, 1938), y su representación de largas manos y finos dedos,<sup>56</sup> ni Nicolás de Lekuona (*Sin título*, 1936), con una fotocomposición de una gran mano y sus dedos asimismo extendidos;<sup>57</sup> y, más recientemente, Rafael Canogar, en varias obras con especial atención a las manos y sus dedos: (*Cuatro diferentes gestos del lenguaje de las manos*, *Composición de dos figuras*, *El abrazo*, *La demostración*, *La violencia* y *El desolado*).<sup>58</sup>

Sin embargo, todo tiene un límite, si de iconografía cristiana hablamos. Este puede estar quizás en la página del *Dictionnaire abrevé du surréalisme*, donde se presentaban, al tiempo, un puñal y un crucifijo.<sup>59</sup> O, todavía mucho más allá, las composiciones de Pierre Molinier (*Sacrilège*, 1962), en que un Cristo acéfalo recibe una felación en el momento de su muerte, y de León Ferrari (*Civilización occidental y cristiana*, 1965), con un Crucificado sobre las alas de un avión de guerra. Es difícil llegar más lejos. Se echa el telón. Dios ha muerto, y sus dedos por ende también. La presencia simultánea del puñal y del crucifijo, y la profanación de los valores cristianos más asentados, han acabado con él. La gran Exposición organizada por el Centro Pompidou de Pa-



rís en 2008, con el expresivo título de *Trace du Sacré*, con una vasta muestra de trescientas cincuenta trabajos, declaraba en sus primeras preliminares palabras todo un testamento de intenciones: «en un mundo en el que Dios se ha retirado, el arte continua trazando el camino de una irreprimible necesidad de elevación.» Obviamente, estamos ya ante otras realidades.<sup>60</sup>

En lo que no nos gustaría incurrir en este paseo, un poco a galope por la historia del arte religioso, es, como en las obras de Théodore Géricault (*Fragmentos anatómicos*, c. 1818-1819, Musée Fabre, Montpellier) y Nicolás de Largillière (*Estudio de manos*, h. 1715, Museo del Louvre, París), en un *totum revolutum* de imagerías yuxtapuestas y carentes de unidad;<sup>61</sup> o, entre los artistas modernos, en la de Max Ernst (*Collage de su diseño de manos de la Repetitions de Paul Eluard*).<sup>62</sup> Me refiero, es innecesario quizás decirlo, a la forma y el sentido de exponer las ideas del libro, no a la calidad de las reseñadas representaciones. Si me permiten una frivolidad, a nadie desagradaría verse, como en otras obras del citado pintor surrealista alemán—su *Segundo poema absolutamente blanco*— como una deidad resplandeciente en el cielo con las manos bien perfiladas sobre un papel en la tierra,<sup>63</sup> o en el *Tercero de sus poemas*, rodeado de manos finas y bien entrelazadas.<sup>64</sup> Aunque puestos a pedir, la máxima importancia del dominante y conminativo dedo llega a la postre de la mano, ¡no podía ser de otro modo!, del *cartelismo* moderno, y especialmente de la famosa composición de Alfred Leete (*Cartel de reclutamiento*, 1914) en la I Guerra Mundial.<sup>65</sup>

Pero tornemos al dedo de Dios, y abandonemos, si es que se puede, el dedo del hombre. Hacedor artístico último y único posible de la reproducción humanizada de los dedos de Dios Padre y Dios Hijo. Y que mejor, si nos referimos al dedo divino, que tratar de exponer su historia auxiliado literalmente por el mismo. En este caso, aunque sea desde la creación artística, invocando su asistencia divina, tal y como hace el pintor británico William Holman Hunt (*La luz del*

*mundo*, 1854, Oxford, Keble College), donde Dios aparece de pie, iluminando la vida, provisto de un farol en su mano izquierda. Una luz que nos guíe con mano firme por el proceloso jardín del vasto arte religioso a lo largo de cientos de años. Lo que esperamos es no vernos reflejados a la postre en la obra de Pieter Bruegel «el Viejo» (*La parábola de los necios*, 1568, Museo Nacional de Capodimonte, Nápoles), y extraviarnos en sus tupidos derroteros. Aunque, si no adentramos en la otra perspectiva de estas reflexiones, la religiosa, indisolublemente imbricada en las representaciones sagradas, la gracia más anhelada para un creyente continúa siendo, no tanto gozar de la imagen de Dios, como la de recibir su sosegadora bendición. En este sentido, nadie rechazaría verse santificado, de manera directa, como en el dibujo a pluma de Martin Schongauer (*Cristo bendiciendo*, 1491, Istituti Museali della Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florencia), donde Jesucristo bendice con los dedos índice y medio de su mano derecha extendidos.

Estamos, pues, ante una manera novedosa de acercarnos, no al rostro de Dios, sino a sus manos, y en concreto, a sus dedos. Si bien hay aportaciones, desde perspectivas diferentes, es verdad, pero con preocupaciones estéticas no tan lejanas.<sup>66</sup> Es el caso, en la literatura, de Carlos Fuentes en *Viendo visiones*; una narración que funde la literatura más mágica con la plástica más arriesgada. Aunque para ello se auxilie de dos grandes validos: Piero della Francesca y Diego Velázquez. Nosotros también nos aprovecharemos, como veremos más adelante, del primero de ellos. En su obra, el escritor mejicano realiza un repaso de algunos artistas de las más diferentes épocas y estilos, tomando como base de sus reflexiones, en su caso, el ojo. En estas páginas, el ojo, un inquilino más habitual en los textos literarios, es sustituido por un advenedizo, pero no menos potente dedo.<sup>67</sup> Lo que no dejaría de tener gracia, sería que finalizásemos sin saber qué mano dibuja la otra, o por ser más exactos, qué dedo pinta el otro, el de Dios o el del hombre, como acontece en

el dibujo del caricaturista Saul Steinberg, donde una mano dibuja otra, que al tiempo hace lo propio. ¿Cuál de las manos es la real y cuál la imaginaria?<sup>68</sup> Pero no compliquemos más las cosas.

Decíamos antes, en palabras de Oscar Wilde, que «la naturaleza imita al arte». Deténganse, por ejemplo, en el fondo de la arboleda del *San Jerónimo* de Lorenzo Lotto (c. 1509-1510, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, Roma), donde algunas ramas de sus árboles se asemejan a unos largos brazos humanos con unos prolongados dedos. Pero, tampoco es menos cierto, que podríamos dar un paso más. Como reseñaba Goethe perspicazmente, «la naturaleza y el arte parecen rehuirse, pero se encuentran antes de lo que se cree». Viene esto a cuento por la realización por obra de la naturaleza a lo largo de miles de años de formas geológicas que el hombre, actuando como un diligente chamán, asemejó, aunque no tengamos prueba testimonial, con su concepción del mundo, y en particular de los perfiles humanos. Es el caso del *Roque Partido*, popularmente apodado *el Dedo de Dios*, una formación rocosa ubicada en el puerto de las Nieves, en la costa noroccidental de la isla de Gran Canaria.

El arte rupestre no es tampoco ajeno a la figuración de las manos y los dedos. Veán, por ejemplo, la *Cueva de las Manos*, en la provincia de Santa Cruz (Argentina), con una amalgama en sus paredes de dedos blanquecinos y definidos; la presencia de unos dedos larguísimos en *Effigy Hand* (Ohio); los dedos de *La cueva de las bestias* (Sahara); los de la *Cueva Cosquer*, *Gargas*, *Roucadour* o *Pech-Merle* (Francia); los dedos de la *Cueva de las Manos Rojas* (Australia); y, entre nosotros, los del *Panel de las Manos en la Cueva del Castillo* (Cantabria). ¿No disfrutarán algunos de ellos también de cierta «divinidad»? ¿No es misteriosa la posibilidad de hacer perdurar su imagen en la piedra más allá del tiempo presente? ¿No son unos dedos, una vez pintados, que se distinguen, y ya para siempre, de todos los demás? No podemos saberlo con certeza, pero nada impide creer en su magia.