El logo del Año de la Misericordia. Una aproximación al arte litúrgico de Marko Rupnik

The Logo of the Year of Mercy. An Approach to the Liturgical Art of Marko Rupnik

RECIBIDO: 19 DE ABRIL DE 2016 / ACEPTADO: 26 DE AGOSTO DE 2016

José Manuel Carrión
Centro Tajamar
Madrid. España
jmcarrion@tajamar.es

Resumen: Marko I. Rupnik es uno de los principales artistas de la Iglesia en la actualidad. Aunque en sus inicios parte de un expresionismo violento, tras una conversión interior, logra una síntesis simbólica del arte paleocristiano y bizantino con el de las vanguardias. Esta investigación se centra en las connotaciones estéticas y teológicas que pueden extraerse de un análisis del logo del Año de la Misericordia, obra realizada por Rupnik bajo el aspecto de una curiosa imagen de Cristo Buen Pastor, pero que en realidad se trata de una «anástasis», con claros precedentes en la obra del artista jesuita de origen esloveno.

Palabras clave: *Anástasis*, Misericordia, Rupnik.

Abstract: Marko I. Rupnik is one of the leading artists in the Catholic Church today. Initially characterized by a strong expressionism, he achieves, after an inner conversion, a symbolic synthesis between the early Christian and byzantine art and the avant-garde art. This paper focuses on the aesthetic and theological meanings of the logo of the Year of Mercy, made by Rupnik under the aspect of an unconventional image of Christ the Good Shepherd, but which has to, in point of fact, with an «*anastasis*», that has clear precedents in the work of the Slovenian Jesuit artist.

Keywords: *Anastasis*, Mercy, Rupnik.

1. Introducción: Deus, converte nos, illustra faciem tuam, et salvi erimus [1]

El seis de agosto de 1945, el hombre toma conciencia de ser capaz de autodestruirse; dirá Oppenheimer que «el mundo nunca antes como hoy ha mirado en el blanco de los ojos la posibilidad de ser destruido, incluso de ser completamente borrado» [2]. Auschwitz, Hiroshima, Gulag son los nombres de algunos de los dramas del siglo pasado que han constituido, en palabras de san Juan Pablo II, una «erupción del mal»; episodios que no parecen haberse aquietado en los tres lustros recorridos del siglo XXI.

El mal no supone nunca una entidad sino una ausencia de bien; tal carencia, sin embargo, nunca es absoluta. Siempre queda una misteriosa porción de bien que el mal es incapaz de sofocar; y, ¿cuál sería este pilar inalterable? La misericordia de Dios. Ninguna locura de los hombres es capaz de derribarla: «la Redención es el límite divino impuesto al mal por la simple razón de que en ella el mal es vencido radicalmente por el bien, el odio por el amor, la muerte por la Resurrección» [3].

Redención etimológicamente significa «readquirir». La Redención es una expresión de la misericordia divina que viene al rescate del hombre: «es propio de Dios usar misericordia y especialmente en esto se manifiesta su omnipotencia» [4]; misericordia es abrir el corazón al miserable.

Resulta oportuno y esperanzador el Jubileo Extraordinario de la Misericordia que el papa Francisco quiso convocar, iniciado la pasada solemnidad de la Inmaculada Concepción del año 2015; una llamada y una oportunidad de tener «la mirada fija en la misericordia para poder ser también nosotros signo eficaz del obrar del Padre» [5]. Usando la expresión del papa Francisco, nuestro tiempo es un *kairós* de Misericordia:

> «La fragilidad de los tiempos en los que vivimos es también ésta: creer que no existe posibilidad alguna de rescate, una mano que te levan-

---

[1] Sal 79,4.

[2] Algunos autores hablan de una «filosofía de Hiroshima», símbolo de antiesperanza y antiutopía, calificándolo de trastorno metafísico, ateo y nihilista: ya no sería Dios quien decidiera el momento del fin de los tiempos, del destino humano o de la historia, sino el hombre de la era nuclear quien se ha otorgado el poder divino de la aniquilación. Cfr. Schumacher, B. N., *Una filosofía de la esperanza: Josef Pieper*, Pamplona: Eunsa, 2005, 188-189.

[3] Juan Pablo II, *Memoria e Identidad*, Madrid: La Esfera de los Libros, 2005, 36.

[4] Tomás de Aquino, *Summa Theologiae* II-II, q. 30, a. 4.

[5] Bula *Misericordiae Vultus*, 11-IV-2015, n. 3/1: www.vatican.va, 11-I-2016.

ta, un brazo que te salva, que te perdona, te inunda de un amor infinito, paciente, indulgente; te vuelve a poner en el camino. Necesitamos Misericordia»[6].

En el actual marco cultural todo gran acontecimiento va acompañado del diseño de un emblema o símbolo: un elemento de identidad visual que sirva como representante y portador de los valores que conlleva; se trata del conjunto del logotipo e imagotipo, referido popularmente como «logo». En esta ocasión la Iglesia se ha podido beneficiar del arte de Rupnik.

2. Marko Ivan Rupnik

De origen esloveno (Zadlog, 1954), la trayectoria de Rupnik no deja indiferente. A los 19 años ingresa en la Compañía de Jesús; estudia filosofía en Liubliana, tras lo cual se matriculará en la Academia de Bellas Artes de Roma. A partir de 1981 –ya concluidos sus estudios artísticos–, comienza a cursar teología en la Universidad Gregoriana de Roma. En 1985 es ordenado sacerdote. Seis años después obtiene el doctorado en teología. En 1995, Juan Pablo II encomienda al padre Rupnik la dirección del Taller de arte espiritual del Centro Ezio Aletti, revitalizador de la iconografía cristiana en nuestros días, buscando la integración armónica de la tradición con el lenguaje visual de la modernidad.

Un recorrido por sus primeras obras nos muestran un artista de gran fuerza expresionista, heredero, en lo esencializado, del dibujo de Henri Matisse, o del colorismo e *impasto* de Nicolás de Stael; y que, como Kandinsky, pinta las imágenes de su alma. No obstante la mayor parte de esta producción ha desaparecido. La razón tiene que ver con lo que él refiere como su conversión.

A partir de la visita a los trabajos artísticos de un amigo suyo cae en la cuenta que con su arte sólo busca autoexpresarse. Es entonces cuando empieza en él a madurar –en palabras suyas– «una gracia de liberarse de Rupnik»; no podía seguir viviendo «para sí mismo».

Será en la Basílica de San Pablo, un mes de febrero, donde ofrezca a Cristo todo sus pinceles, sus colores, sus espátulas... De regreso a su casa, Rupnik comienza a pintar de negro toda la producción que tenía –sólo quedaron las obras en posesión de algunos amigos y unas pocas que había vendido–; ésta fue –según sus propias palabras– «la primera gran Pascua de mi vida porque em-

[6] Francisco, *El nombre de Dios es Misericordia*, Barcelona: Planeta, 2016, 37.

pecé a respirar, y a no preocuparme ser artista. [...] Durante muchos años pinté sólo en el corazón, todos los días».

Más tarde, el Superior General de la Compañía de Jesús le encomienda la realización de una escuela de arte cristiano. De san Juan Pablo II le vendrá el primer gran desafío: la Capilla *Redemptoris Mater*, en el Vaticano, obra propuesta «como expresión de la teología que respira con dos pulmones y puede dar vitalidad a la Iglesia del tercer milenio»[7].

La conversión de Rupnik conlleva el abandono de un simbolismo abstracto por otro más concreto. El artista esloveno lleva a cabo una síntesis del arte paleocristiano, del románico, del arte bizantino y del primer gótico, sin despreciar las vanguardias del siglo XX[8]. Tras su conversión, Rupnik busca el arte como servicio, como liturgia; un arte que más allá de admirar suscite veneración:

> «El arte de los cristianos en el espacio litúrgico ha sido siempre un "arte de la presencia". Es decir, un lenguaje esencializado, sin detalles de distracción. [...] Una obra de arte puede suscitar maravilla y admiración, pero el arte que entra en el espacio litúrgico ha de suscitar veneración»[9].

3. El logo del Año de la Misericordia: ¿ante qué estamos?

Una mirada rápida al grafismo que en su día presentó *L'Osservatore Romano*[10] descubre una mandorla que encierra la figura de Cristo, Buen Pastor, algo deforme en su estilización debido a la carga sobre sus hombros de la oveja pérdida en la noche de la muerte: el hombre (fig. 1).

En realidad ese hombre es Adán y el motivo inspirador de Rupnik no es otro que el de la Anástasis: el alma de Cristo unida a su Persona divina desciende a los infiernos para llevar la redención a las almas de los justos que le habían precedido[11]. El artículo del Credo sobre el descenso al lugar de los muertos se funda en 1 Pe 3,19.

---

[7] Juan Pablo II, *Dedicación de la Capilla «Redemptoris Mater»*, 14-XI-1999, n. 3/2: www.vatican.va, 15-I-2016.

[8] Su obra atraviesa por tres periodos: uno abstracto, donde busca fascinar mediante la armonía de contrarios; un segundo periodo ecléctico, donde quiere reunir al hombre de diversas culturas; y el periodo figurativo, en el que busca un rostro eterno y personal.

[9] Entrevista en http://www.30giorni.it/articoli_id_17853_l2.htm.

[10] Cfr. http://www.osservatoreromano.va/es/news/el-logo-del-jubileo-de-la-misericordia.

[11] Cfr. CEC, 631-637.

Una descripción más amplia y más abundante en imágenes para su representación pictórica la recogen las *Odas de Salomón*, del primer siglo, pero suele darse mayor peso en este sentido al *Evangelio de Nicodemo* (entre los siglos V y IX), del que el *Speculum historiale*, de Vicente de Beauvais, y la *Leyenda Dorada*, de Jacobo de Vorágine, hicieron especial eco en la época bajomedieval[12]. Allí se narra el relato que Carino y Leucio, dos supuestos hijos del anciano Simeón, resucitados en el momento de la muerte del Señor[13], hacen sobre cómo fue el descenso de Cristo al *sheol*[14].

No resulta sencillo datar con precisión las primeras representaciones de la Anástasis, dado que no existía ningún arquetipo pictórico de la representación de la persona de Cristo en estado resucitado. De hecho, comienza por representarse primero motivos como el santo sepulcro con los soldados que lo custodian dormidos o las santas mujeres que iban a embalsamar el cuerpo de Cristo; puede verse que dejan de lado el Descenso a los infiernos[15]. Habrá que esperar al siglo VII para las primeras representaciones, siendo en una miniatura del salterio de Chludov (siglo IX) donde junto a la representación aparece la inscripción «anástasis».

Cristo puede aparecer rodeado por una mandorla, presentando habitualmente nimbo. El motivo iconográfico distintivo de las anástasis es la elevación de Adán; la figura de Eva suele acompañarlo, en un segundo término o siendo también tomada por la mano de Cristo. Desde el punto de vista compositivo, cabe hablar de cuatro tipos principales partiendo de la relación entre Cristo y los primeros padres:

- Tipo «narrativo», en el que Cristo se inclina ante Adán y lo toma con su mano.
- Tipo «renacentista»: Cristo portando la cruz eleva a Adán de su sepultura, tomándolo con la mano y mirándole mientras marcha en dirección opuesta. Eva aparece en un segundo plano.

---

[12] No obstante, hay autores que discrepan sobre el influjo directo de los relatos literarios sobre las primeras representaciones de la Anástasis. Cfr. García García, F., «La Anástasis – Descenso a los infiernos», *Revista Digital de Iconografía Medieval* 6 (2011) 1-17.

[13] Cfr. Mt 27,52-53.

[14] Hay varios salmos que se pueden leer también a la luz de este dogma: Sal 9,14; Sal 24,7; Sal 30,4; Sal 107,10-16.

[15] Es importante señalar que en Oriente, la Anástasis no es sólo el Descento a los infiernos, sino que también engloba la Resurrección (nótese que Cristo aparece en el logo del Año de la Misericordia con las llagas de su Pasión).

– Tipo «dogmático»: Cristo se presenta frontalmente con Adán y Eva a sus lados, de manera estática.
– A partir de combinar los dos anteriores, Cristo eleva a Adán y a Eva, que lo flanquean, mientras marcha en dirección opuesta al primero.

A estos cuatro tipos de anástasis referidos por Weitzmann [16], habría que añadir la novedad con la que nos sorprende Marko Rupnik, basándose en algunas de las imágenes de los himnos de san Efrén de Siria.

a) *Ecce oculi domini super mentuentes eum*, *in eos*, *qui sperant super misericordia eius* [17]

De las obras de Rupnik del periodo de expresionismo violento, hay unas que tienen interés en línea con lo que ahora nos ocupa. Se trata de *Ichtys*, una serie de variaciones temáticas inspiradas en los peces representados en las catacumbas. El término griego para «pez» es además el acróstico de *Jesucristo*, *de Dios Hijo*, *Salvador*: «He mirado el pez dibujado y he visto el ojo que me miraba fijamente. El rostro. Todo converge en el rostro, y el rostro es la Mirada» [18].

En la imagen del logo capta nuestra atención la mirada de las dos figuras: los grandes ojos y la integración de uno de ellos. El rostro (y las manos) están especialmente relacionados con la inteligencia humana [19]. El Espíritu y la vida interior brillan en la mirada; puede afirmarse que la síntesis de una persona es su mirada. De acuerdo con Rupnik, los ojos (y las manos) son el lugar donde más se revela la madurez de la persona humana [20].

Rupnik ha acudido en alguna ocasión a referir el significado auténtico de lo espiritual mediante el icono del Rostro de Cristo denominado *acheropoieta*

---

[16] WEITZMANN, K., «The narrative and liturgical gospel illustrations», en PARVIS, M. y WIKGREN, A. (eds.), *New Testament Manuscript Studies. The Materials and the Making of a Critical Apparatus*, Chicago: The University of Chicago Press, 1950, 151-174.
[17] Sal 33,18.
[18] RUPNIK, M. I., *Los colores de la luz*, Burgos: Monte Carmelo, 2003, 82.
[19] La capacidad humana para hacer instrumentos y, especialmente meta-instrumentos es un reflejo de su inteligencia; una inteligencia vigilante descubridora de oportunidades. No obstante, existen dos manifestaciones de la inteligencia más inmediatas: las manos y el rostro. Si el hombre no fuese bípedo, no tendría manos con las que poder manipular y hacer cosas. Un animal sin manos liberadas necesita en su corporeidad de algún elemento que le facilite el contacto físico con el mundo, función entre otras que desempeña el hocico. El hombre presenta un rostro muy distinto, sin hocico.
[20] RUPNIK, M. I., *El arte de la vida*, Madrid: Fundación Maior, 2013, 19.

(«no hecho con las manos»)[21]. La norma iconográfica tiene en cuenta a la hora de dibujar el rostro de Cristo una estructura formada por cuatro círculos concéntricos.

El más interno de ellos se sitúa entre los ojos, en la zona donde arranca la nariz. Acoge la mayor intimidad del hombre, la inhabitación del Espíritu Santo. El siguiente círculo es el del alma, la vida inteligente, la voluntad y el sentimiento; engloba por ello la frente y los ojos. El tercero recoge el cabello, la barba, la boca; la caducidad del cabello y la necesidad de comer por la boca refieren la fragilidad y mortalidad del cuerpo humano.

El cuarto y último círculo, más externo, es la zona de oro más puro del icono. La aureola es la luz del Espíritu Santo «que desde el círculo más interno –dirá Rupnik–, penetra todo el mundo psíquico, invade el corpóreo y envuelve a la persona en una luminosidad tan perceptible que incluso los demás pueden verla».

Dada la audaz fusión de los ojos, resulta obvio que las imágenes del logo no se ajustan a este canon. Pero quizás quepa una readaptación del mismo –aunque en última instancia habría que preguntar al padre Rupnik–. Vayamos a ello (fig. 2).

El círculo central englobaría el ojo común de Cristo y Adán –símbolo de comunión–. También esta iconografía podría hacer referencia al Espíritu Santo: sólo Él hace capaz al hombre de unirse a Cristo. El siguiente círculo englobaría los otros ojos –las miradas que se buscan– y las dos bocas, como referenciando el diálogo, la oración[22]. El tercero sería el de los cabellos y las barbas; los dos rostros englobados parecen esbozar una especie de corazón, símbolo del amor. Por último, el círculo más externo sería el que encerraría la aureola de colores rojo y «mostaza». Es interesante el detalle de esta última tonalidad, la misma que la del vestido del hombre: Cristo nos echa a sus espaldas y nos diviniza.

Cristo ve con los ojos del hombre caído, y éste busca los de Cristo (cfr. Sal 26,8); es entonces cuando sus miradas, más allá del mero encuentro, se funden. Se trata de una señal de comunión, un *guiño trinitario* porque «Dios es Amor» (1 Jn 4,8). En un comentario al *salmo* 26, dice san Agustín:

---

[21] Rupnik, M. I., *Teología de la evangelización desde la belleza*, Madrid: BAC, 2013, 8.

[22] Sólo tenemos acceso al Padre en Cristo, por eso la oración *a* Jesús debe convertirse en la oración *de* Jesús. Cfr. Corbon, J., *Liturgia Fontal*, Madrid: Palabra, 2009, 212.

> «No he buscado de ti ningún premio que esté fuera de ti, sino tu rostro. "Tu rostro buscaré, Señor". Con perseverancia insistiré en esta búsqueda; en efecto, no buscaré algo de poco valor, sino tu rostro, Señor, para amarte gratuitamente, dado que no encuentro nada más valioso».

Cristo –cuyas manos y pies conservan las llagas de la Pasión– toma al hombre por las muñecas porque ahí es donde se mide la vida; desea rescatarle de las tinieblas para conducirlo a la luz, y el contacto físico es el medio para comunicar su fuerza vital:

> «Tomar a alguien por la mano, y a veces, incluso, por la muñeca en concreto, tenía un significado simbólico bien definido: era una indicación de que se tomaba posesión de la persona en cuestión»[23].

Cristo toma al hombre para hacerle partícipe de la vida divina. Pero el hombre busca también el rostro de su Salvador:

> «Cristo nos ha revelado, de manera accesible, el rostro divino y ha prometido que en el encuentro definitivo de la eternidad –como nos recuerda san Juan– "le veremos tal cual es" (1 Jn 3,2). Y san Pablo añade: "Entonces veremos cara a cara" (1 Cor 13,12)»[24].

b) *La mandorla: ¿espacio o resplandor?*

El espacio en que Cristo rescata a Adán está formalizado mediante una estructura en ojiva, suavizada por un círculo, de amplio uso en la iconografía cristiana del arte medieval: la mandorla (término que significa «almendra»).

La historia del arte recoge diversos tipos de mandorla: ovaladas, ovaladas apuntadas o redondas. Su origen no está del todo claro, aunque se ha puesto en relación con la *vesica piscis* de los pitagóricos, para los que era un símbolo de la perfecta armonía y unidad del ser –al encerrar en su geometría las diez antinomias– y del espacio sagrado y material[25].

El cristianismo pudo adoptar este símbolo pagano precisamente por encerrar en su esencia una poderosa metáfora: al tratarse de la intersección de

---

[23] Barasch, M., *Giotto y el lenguaje del gesto*, Tres Cantos: Akal, 1999, 142.
[24] Juan Pablo II, *Audiencia general*, 28-IV-2004, n. 4/2: www.vatican.va, 28-I-2016.
[25] Rotislava, T. G., «The migration symbol: vesica piscis from the pythagoreans to the christianity», en Ocokoljiæ, C. (ed.), *Harmony of nature and spirituality in Stone*, Belgrado: Stone Studio Association, 2011, 217-228.

dos círculos cuyos respectivos centros se sitúan en la circunferencia contraria, se está aludiendo de manera simbólica a la unión hipostática de Cristo, verdadero Dios y verdadero hombre (fig. 3).

En cualquiera de los casos, la mandorla es un elemento formal que expresa visualmente la Gloria de Dios, y que también es frecuente en las representaciones de la Transfiguración de Cristo en el monte Tabor. Transfiguración y Anástasis comparten una misma base teológica: en ambas tiene lugar la expresión de la naturaleza divina de Cristo y una manifestación de la Gloria divina.

El término «gloria» responde en la versión de los LXX al griego *dóxa*, que es como traduce el hebreo *kabod*, el cual a su vez viene a significar «el reflejo de la grandeza divina». Es por tanto un término próximo a *shekináh*, esto es, la gloria de la presencia permanente de Dios, garante de protección y bendición. De acuerdo con Rotislava –quien sigue a von Balthasar–, *shekináh* sería asimilable a *kabod*, en cuanto «solidez, permanencia». Sin embargo dejaría un poco de lado lo que tiene que ver con «gloria, honor, riqueza», a lo que respondería mejor el hebreo *yekara*, «esplendor sensorial de la luz de la Gloria de Dios»[26].

Shekináh, por tanto, podría ser visto como una presencia, un marco en el que Dios santifica un lugar, un objeto o una persona; *yekara*, en cambio, se trataría de una luz irresistible. Lugar de presencia y luminosidad, dos aspectos a los que responderían respectivamente la mandorla oval y la redonda.

Aunque la mandorla redonda fue la que predominó en Bizancio durante el periodo iconoclasta, la oval es la que ha perdurado posteriormente, si bien tras el siglo XIV, en el arte bizantino deja de tener un significado espacial para referirse más al de luz irresistible[27].

¿Cuál es la perspectiva de Rupnik? Obsérvese el pie derecho de Cristo en el logo del año de la Misericordia: no sólo contacta con el marco, sino que desaparece tras él. En nuestra opinión, se trataría de un modo original de retomar precisamente el aspecto de presencia permanente o morada *(shekináh)*, marco en que se desarrolla el dinamismo redentor de Cristo misericordioso, Buen Pastor.

---

[26] ROTISLAVA, T. G., «New religion – new symbolism: adoption of mandorla in the Christian iconography», en *Collection of Scientific Works*, 9. 47-49. IX Symposium Niö and Byzantium, 3-5 junio de 2010.

[27] ROTISLAVA, T. G., «New religion – new symbolism: adoption of mandorla in the Christian iconography», 58-59.

Volviendo a los aspectos más puramente geométricos, existe una especial conexión entre la mandorla y dos polígonos muy especiales: el triángulo equilátero –símbolo de la Trinidad– y el rectángulo raíz de 3. Dentro de una mandorla se inscriben dos triángulos equiláteros cuya base enlazaría, en nuestro caso, las manos y los pies de Adán. Respecto al rectángulo de razón 1:1.73, es el que engloba a la mandorla y sus diagonales incoadas a modo de «X» o cruz de san Andrés. Se trata de las puertas del Hades, rotas por la presencia de Cristo, y sobre las que marcha victorioso; desde el siglo XI, ha sido frecuente representarlas en forma de cruz [28]. Simbolizan, por tanto, la dimensión soteriológica de la Anástasis.

c) *El color y sus luces*

De acuerdo con Rupnik, el principio de la belleza reside en la luz y en los colores. La luz es gozo, claridad; los colores son testigos de la luz, luz que al incidir sobre la materia hace que aquéllos rezumen: el color es la carne del mundo [29].

Rupnik realizó su tesis doctoral en la Academia de Bellas Artes sobre Kandinsky [30]. El pintor ruso, decía sobre el color [31]: «El color es la tecla. La vista es el macillo. El alma es un piano con muchas cuerdas. El artista es la mano que, tocando esta o aquella tecla, hace vibrar el alma». Rupnik también tratará de pintar las imágenes del alma del mundo: el color es la luz de la materia creacional.

La paleta que emplea es reducida aunque expresiva, seguidora de la tradición iconográfica de los cristianos del primer milenio, donde el rojo era el color de lo divino, frente al azul, símbolo de lo humano (única criatura que aguarda el Cielo). Éstos son precisamente los dos colores en los que la luz se manifiesta de manera particularmente intensa: «el Espíritu Santo es la Persona que, a través de nuestro espíritu, nos encola de rojo y azul, haciéndonos, hijos en el Hijo» [32].

---

[28] «Tenme piedad, Yahveh, ve mi aflicción, / tú que me recobras de las puertas de la muerte» (Sal 9,14).

[29] RUPNIK, M. I., *Los colores de la luz*, 27.

[30] Llevó por título: *Vassilij Kandinskij como acercamiento a una lectura del significado teológico del arte moderno, a la luz de la teología rusa*.

[31] KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Paidós, 2002, 54.

[32] RUPNIK, M. I., *Los colores de la luz*, 70.

El rojo es el color por excelencia [33] (de ahí el término «colorado»); es el color de la sangre, del fuego. En la imagen para el año de la Misericordia, la divinidad de Cristo aparece simbolizada en la aureola donde puede apreciarse el rojo. El azul, por su parte, fue un color proscrito en la Roma imperial, no sólo por ser difícil de conseguir, sino por los ojos azules de algunos de los pueblos que ellos denominaban *bárbaros*, así como por las pinturas de este color con las que algunos guerreros se pintaban las caras, elaboradas a partir de una planta conocida como glasto *(Isatis tinctoria)*.

Cristo aparece vestido de blanco: es la Luz. En la *Patrologia Graeca* (tomo 150) se habla de diversos tipos de luz: la luz sensible, la luz intelectual y la luz increada. La primera es la que revela los objetos propios de los sentidos, mientras que la segunda hace posible penetrar en las verdades que trascienden el orden sensorial. La luz increada, aunque se vale de las otras, está en un nivel infinitamente superior [34]:

> «Cuando los que son dignos de ella reciben la gracia y fuerza espiritual y sobrenatural, perciben tanto por los sentidos como por la inteligencia lo que está por encima de todo sentido y de toda inteligencia» (col. 1833).

El oro, símbolo de la gloria divina, es lo más sagrado de un icono, pues irradia su propia luz: la trascendencia irrumpe en la esfera pictórica de la inmanencia, Dios se hace nuestra luz. Una luz capaz de divinizar al hombre.

En otras representaciones de la anástasis, Rupnik presentaba el vestido de Adán de un color verde, símbolo de lo creado. En el logo del año de la Misericordia –como manifestación de su potencial creativo–, asigna al vestido del hombre un color que ni es verde, ni es oro, porque la humanidad está en proceso de santificación: el nuestro es un *status viatoris*.

Resulta llamativa la gradación de azules concéntricos de la mandorla. Este recurso no es infrecuente en representaciones tanto de la Transfiguración como de la Anástasis; un buen ejemplo de ello está en el fresco de la Iglesia del Salvador de Chora [35], en Estambul, o la imagen sobre la tumba de san Cirilo,

---

[33] Resulta curioso que en ruso el término para designar este color es *krasnij*, de la misma raíz que *krasivej*, lo que se puede traducir como «bello», «bueno».

[34] Sáenz, A., *El icono esplendor de lo sagrado*, Buenos Aires: Gladius, 2004, 183.

[35] En este fresco, Cristo aparece descendiendo al *sheol* dentro de una mandorla de tres franjas concéntricas con una gradación de azules. Los riscos de un paraje montañoso parecen abrirle paso a la manera de un nuevo Moisés, separando las aguas del mar Rojo, en rescate de su Pueblo.

en Roma. La luz increada se mezcla con el azul, desde las más claras tonalidades hasta un azul próximo al negro, lo que genera un poderoso efecto de profundidad, además de connotar la impenetrabilidad del misterio de Dios. Toda una alusión al *apofatismo*.

Pseudo Dionisio Areopagita distingue dos vías de acceso al conocimiento de Dios: la teología positiva o *catafática* (del griego *katáphasis*, afirmación) y la teología negativa o *apofática* (*apóphasis*, negación). La primera nos conduce a una cierta inteligencia de lo que es Dios, a través de los predicados que la Biblia le atribuye: luz, vida, fuerza, belleza, bondad. Sin embargo, ninguno de esos nombres es capaz de expresar con plenitud el misterio de Dios; Dios es inefable.

Surge entonces el camino *apofático* o de la negación, poniendo el énfasis en lo que Dios no es o, lo que es lo mismo, en qué aspectos Él trasciende nuestro conocimiento [36]. Pseudo Dionisio Areopagita describe las tres etapas del viaje del alma a Dios como un movimiento de la luz a través de la nube en la oscuridad:

> «El creyente, como Moisés, debe purificarse para entrar en la nube: lo que perciben nuestros sentidos, aunque sea lo más santo, es apenas un medio para empezar a darnos cuenta de la inimaginable presencia de Dios» [37].

Por otra parte, la mandorla triplemente concéntrica simboliza los tres niveles de unión *dentro de* o *con* Dios. En primer lugar, la unión en una sola naturaleza *(homoousios)* de las tres Divinas Personas. En segundo lugar, la unión hipostática de la naturaleza divina y de la humana en Cristo. La tercera unión sería la de Dios y los santos por medio de la gracia.

d) *Algunos precedentes en la obra de Rupnik*

Las principales innovaciones que presenta la anástasis simplificada de Rupnik como emblema para el año de la Misericordia son especialmente dos: la disposición de Adán a modo de oveja y la fusión de uno de sus ojos con uno de Cristo. Existen algunos precedentes iconográficos en la obra del artista que esbozan estas originales aportaciones.

---

[36] Cabe hablar de una *ignorancia sagrada* que no pretende la prohibición de conocer, sino la superación de los conceptos: el asombro ante la trascendencia insondable de Dios. El *apofatismo* es distintivo de la tradición teológica de la Iglesia de Oriente.

[37] HUBERT, A., «Influencia del Pseudo Dionisio en Nicolás de Cusa», *Teología y Vida* 4 (2007) 425-438.

La forma visual con la que está representado Jesús, a modo de triángulo escaleno, ya fue empleada por Rupnik en el mosaico realizado en 2006, en la casa madre de las Hermanas Ursulinas Hijas de María Inmaculada, en Verona (fig. 4). En la pared central, María Inmaculada está junto a su Hijo al pie de la Cruz; inmediatamente debajo, aparece Cristo resucitado descendiendo con poder al *sheol* para salvar a nuestros primeros padres. Se trata de una anástasis, similar a la del logo del año de la Misericordia, en la que también Adán aparece a modo de oveja sobre los hombros del Buen Pastor. Sin embargo, aquí los ojos no llegan todavía a fundirse.

Si, como se ha dicho, los ojos tienen una gran importancia como expresión de la victoria de la comunión, ¡cuánto más en el caso de la fusión del ojo de dos personas! No es la primera vez que Rupnik utiliza este recurso; ya lo hizo en uno de los mosaicos para las capillitas del Via Crucis junto a la Iglesia de Santa María en Tolmin (Mengore, Eslovenia), originalmente construidas en 1932 y destruidas durante la Segunda Guerra Mundial y en los años que siguieron (1954).

En 2008, Rupnik recibió el encargo de realizar allí una serie de sugerentes mosaicos para las distintas estaciones del Via Crucis, en los que los ojos de los personajes están muy enfatizados. En la cuarta estación, Jesús y María funden uno de sus ojos. Sin embargo, hay una diferencia sutil: mientras que en el mosaico de Mengore (fig. 5), los ojos no se encuentran, sino que se funden dirigiendo la mirada en la misma dirección –lo que cabe interpretar como la aceptación de Madre e Hijo de la Voluntad de Dios Padre–, en el logo del año de la Misericordia ambos personajes sí se miran.

A ello ayuda la disposición de Adán alrededor del cuello: Jesús, Buen Pastor, carga sobre sus hombros al hombre desvalido; un hombre incapaz de hacer nada por sí mismo, como parece sugerir la disposición de las manos, que junto con los pies recuerdan mucho la imagen de la oveja. Esta última, en cambio, puede verse en el mosaico de Cristo Buen Pastor (2011), en la Iglesia de la Virgen del Camino (Caltagirone, Italia). Aquí, Pastor y oveja se miran mutuamente, contactando cara con cara; aunque como es obvio la disposición de los ojos de la oveja no posibilita la fusión, sí facilita el hecho de que aparezcan tres ojos en lugar de cuatro (fig. 6).

Estas tres obras son a nuestro juicio tres claros precedentes de cuya síntesis surge el logo del Año de la Misericordia, y que en diciembre de 2015, Rupnik ejecutó en forma de mosaico para la Puerta Santa de la Caridad, en el centro de acogida *Don Luigi Di Liegro* y el comedor *San Juan Pablo II*, en Roma.

4. Conclusión

Cuentan de Rafael que cuando era joven tuvo una visión interior de la belleza de la Virgen. Le resultaba imposible trasladarla a un lienzo porque ninguna mujer respondía a esta belleza vivida en su alma. Encontró una muchacha con la que decidió empezar el cuadro; la mirada del hombre corriente no descubría allí a la Virgen, pero al empezar a pintar se produjo algo sorprendente: mientras que creaba la forma –como si se tratase de una mímesis transfiguradora– iba percibiendo la visión interior que tuvo. Aquella mujer se convirtió en un símbolo visible de lo invisible.

El lenguaje visual de Marko Rupnik –síntesis de elementos iconográficos del pasado y de actitudes plásticas de las vanguardias– es simbólico porque es el modo de poder permitir la referencia a aspectos de la realidad que no son directamente aprehensibles [38]. El simbolismo resulta un lenguaje privilegiado, puesto que permite expresar la doble vertiente de la realidad: lo fenoménico y lo ontológico; integra en la unidad dos mundos, dos órdenes del ser: «es una realidad que es más que ella misma, una cosa que manifiesta en sí misma lo que ella no es, lo que es más que ella misma y que sin embargo se revela por medio suyo» [39].

La originalidad plástica y la profundidad teológica de su lenguaje simbólico se han puesto una vez más al servicio de la Iglesia en el año de la Misericordia convocado por el papa Francisco. «Dios que "es amor" no puede revelarse de otro modo si no es como misericordia» [40]. El amor misericordioso es siempre creador y bello: en palabras de Florenski, el amor realizado es la belleza [41], un amor más fuerte que el pecado y que todo mal.

Nos ha tocado vivir en un mundo en crisis, reflejo de lo cual, el arte ha tomado unos caminos inimaginables hace tan sólo dos siglos. Un nuevo posicionamiento del hombre frente al mundo surge a partir de los nuevos acontecimientos –sociales, políticos y económicos–, los descubrimientos científicos, los desarrollos culturales o las nuevas corrientes de pensamiento configuradoras del propio *zeitgeist*.

---

[38] El arte cristiano es un arte de símbolos. Puede considerarse al Pseudo Dionisio como el esteta antiguo más influyente en el simbolismo, a través de su *Corpus Dionysiacum* (*De divinis nominibus*, *De mystica theologia*, *De coelesti hierarchia*, *De ecclesiastica hierarchia* más una decena de cartas). Para él las realidades sensibles son imagen de las invisibles; el símbolo descubre la luz de la belleza.

[39] Rupnik, M., *El arte de la vida*, 41-42.

[40] Juan Pablo II, *Dives in misericordia*, 30-XI-1980, n. 13/4: www.vatican.va, 20-III-2016 13.

[41] Florenski, P., *La columna y el fundamento de la verdad*, Salamanca: Sígueme, 2010, 95.

> «El arte contemporáneo es un confesionario del hombre contemporáneo, es un corazón cambiado, es un grito de la verdad existencial comprometida y doliente del hombre de hoy. Por ello, es un arte que debe ser respetado y acogido como el confesor acoge la confesión. Pero también es cierto que no se puede poner sobre la pared del presbiterio la confesión acogida»[42].

De acuerdo con Odo Casel[43], es en el Renacimiento cuando el arte sagrado comienza a convertirse en arte religioso: no busca la expresión de la presencia objetiva del misterio divino, sino la de la experiencia humana; tiene más de narración que de presencia eficaz. Si bien es cierto que a veces la obra refleja la piedad personal del artista, hay mucho de autoexpresión: la interposición del artista incapacita la obra para alcanzar la realidad trascendente. Comienza la deriva por los mares de la extravagancia.

Pero desde finales del siglo XIX, la decadencia del arte sacro ha tenido otra manifestación: el *kitsch*[44] (referido a veces como *arte sulpiciano*). Aunque impregnado de formas clásicas y tradicionales –fabricadas en serie–, carece de cualquier potencialidad para trascenderlas. La belleza sensible de la que habla san Gregorio de Nisa, al separarse de la belleza espiritual, se convierte en una *belleza fea*, en la que cualquier drama numinoso –la veneración, el miedo, la oración– queda remplazado por una agradable emotividad; «la sal se vuelve azúcar».

El arte de Rupnik está lejos tanto de la autoexpresión vanagloriosa como del *kitsch*; no es forma arrogante, ni se trata de realismo edulcorado. Más allá del entendimiento, su lenguaje visual busca la apertura al misterio; el símbolo es medio que simultáneamente esconde y revela: la imagen representada manifiesta algo que la trasciende.

Lo bello es aquello que en sí mismo permite ver un principio superior, elevando la mente desde la apariencia fenoménica hasta la visión trascendente, contemplativa. En este sentido comenta Rupnik:

---

[42] Rupnik, M. I., «La belleza, lugar del conocimiento integral», *Relectiones. Revista Interdisciplinar de Filosofía y Humanidades* 1/1(2014) 23-31.

[43] Sáenz, A., *El icono esplendor de lo sagrado*, 371-372.

[44] No existe acuerdo sobre la procedencia de este término. Algunos proponen el alemán *kitschen*, empleado para referirse a la fabricación de muebles nuevos a partir de otros viejos; otros se inclinan por el inglés *sketch*, «boceto», en referencia a una obra de arte de menor calidad. A pesar de sus connotaciones despectivas, a mediados del siglo XX se convirtió en el término empleado para designar el arte de masas, aparentemente vinculado al gusto clásico y tradicional, frente a la vanguardia *pop*, de corte dadaísta.

> «Dado que no comunica un significado unívoco claro y distinto, sino que une en la infraestructura cohesiva de la unidad divina los múltiples niveles de la existencia, puede ser comprendido fácilmente en varios niveles y con varios significados. [...] Como un rayo de sol, el símbolo atraviesa todos los planos del ser y todas las esferas del conocimiento»[45].

El arte de Rupnik no es un arte para admirar, como el que empieza a partir del Renacimiento. Tampoco busca el cierre intencional de la obra que diría Ingarden, fruto de la colaboración –la vivencia estética– de quien lo observa. Elevándose por encima de lo fenomenológico, es un arte para penetrar en el misterio, para venerar, para orar. Las imágenes de Rupnik están cubiertas por una suerte de *velo kenótico*[46] que hace que puedan no parecer formalmente bellas, pero transmiten una especial serenidad quizás porque evocan lo que sucede entre el hombre y Dios. Su belleza está en la dinámica divino-humana, salvífica y transfiguradora a la vez: es la belleza que salva al mundo.

[45] RUPNIK, M. I., *El conocimiento integral*, Madrid: BAC, 2013, 200.
[46] El verdadero arte no se impone, ni arrastra; aunque atrae, es respetuoso con la libertad, dejando margen para la libre adhesión.

Bibliografía

BARASCH, M., *Giotto y el lenguaje del gesto*, Tres Cantos: Akal, 1999.

CORBON, J., *Liturgia Fontal*, Madrid: Palabra, 2009.

FLORENSKI, P., *La columna y el fundamento de la verdad*, Salamanca: Sígueme, 2010.

FRANCISCO, *El nombre de Dios es Misericordia*, Barcelona: Planeta, 2016.

GARCÍA GARCÍA, F., «La Anástasis – Descenso a los infiernos», *Revista Digital de Iconografía Medieval* 6 (2011) 1-17.

HUBERT, A., «Influencia del Pseudo Dionisio en Nicolás de Cusa», *Teología y Vida* 4 (2007) 425-438.

JUAN PABLO II, *Memoria e Identidad*, Madrid: La Esfera de los Libros, 2005.

KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Paidós, 2002.

ROTISLAVA, T. G., «The migration symbol: vesica piscis from the pythagoreans to the christianity», en OCOKOLJÆ, C. (ed.), *Harmony of nature and spirituality in Stone*, Belgrado: Stone Studio Association, 2011.

ROTISLAVA, T. G., «New religion – new symbolism: adoption of mandorla in the Christian iconography», en *Collection of Scientific Works*, 9. IX Symposium Niö and Byzantium, 3-5 junio de 2010.

RUPNIK, M. I., *Los colores de la luz*, Burgos: Monte Carmelo, 2003.

RUPNIK, M. I., *El arte de la vida*, Madrid: Fundación Maior, 2013.

RUPNIK, M. I., *Teología de la evangelización desde la belleza*, Madrid: BAC, 2013.

RUPNIK, M. I., «La belleza, lugar del conocimiento integral», *Relectiones. Revista Interdisciplinar de Filosofía y Humanidades* 1 (2014) 23-31.

RUPNIK, M. I., *El conocimiento integral*, Madrid: BAC, 2013.

SÁENZ, A., *El icono esplendor de lo sagrado*, Buenos Aires: Gladius, 2004.

SCHUMACHER, B. N., *Una filosofía de la esperanza: Josef Pieper*, Pamplona: Eunsa, 2005.

WEITZMANN, K., «The narrative and liturgical gospel illustrations», en PARVIS, M. y WIKGREN, A. (eds.), *New Testament Manuscript Studies. The Materials and the Making of a Critical Apparatus*, Chicago: The University of Chicago Press, 1950.

Figura 1. Logo diseñado por Marko Rupnik para el año de la Misericordia.

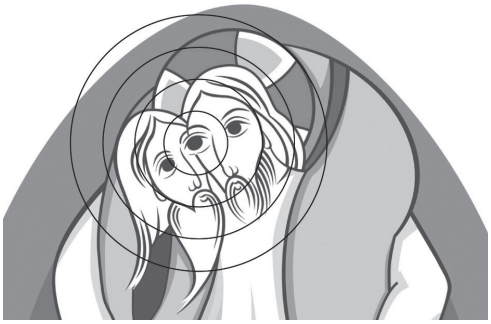

Figura 2. Círculos concéntricos entre el ojo central y el nimbo (ver en el texto).

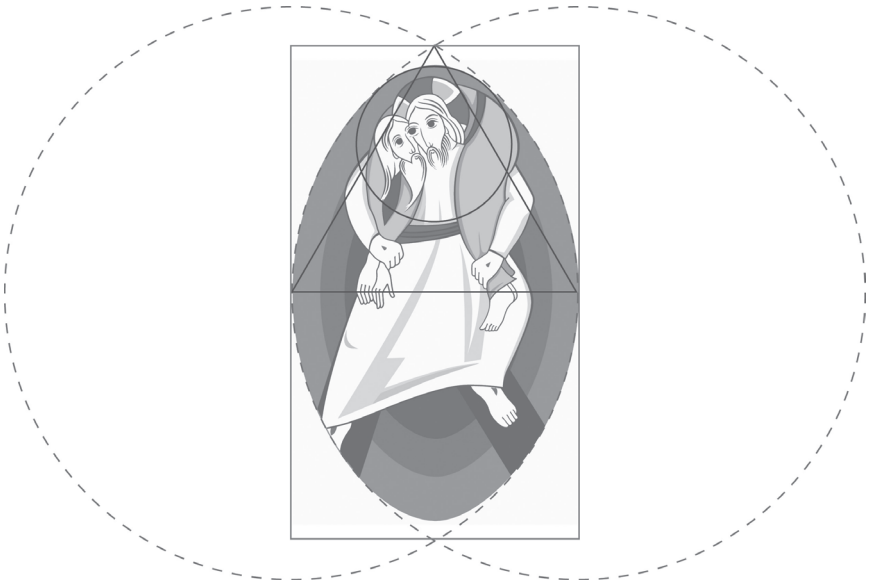

Figura 3. Obtención de la mandorla a partir de dos circunferencias, triángulo equilátero y rectángulo de razón 1:1,73.

Figura 4. Mosaico de la Anástasis, elaborado por Marko Rupnik en la Iglesia de las Hermanas Ursulinas Hijas de María Inmaculada, en Verona (2006), y detalle (izquierda).

© Centro Studi e Ricerche Ezio Aletti, 2016
http://www.centroaletti.com.

Figura 5. Mosaico del Via Crucis, en Mengore (2008). Detalle de la cuarta estación (arriba).

© Centro Studi e Ricerche Ezio Aletti, 2016
http://www.centroaletti.com.

Figura 6. Mosaico del Buen Pastor, en la iglesia de la Virgen del Camino, en Caltagirone (2011). Detalle.

© Centro Studi e Ricerche Ezio Aletti, 2016
http://www.centroaletti.com.