

JAVIER GARCÍA-LUENGO MANCHADO\*

## **LA MISERICORDIA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO**

Fecha de recepción: junio de 2016

Fecha de aceptación y versión final: octubre de 2016

**RESUMEN:** El presente artículo huye de la mera catalogación de artistas y de obras dedicadas a la misericordia en la pintura y la escultura del siglo XX, no pretende ser un trabajo exhaustivo en este sentido. Se plantean más bien una serie de sugerencias a partir de la polisemia, inherente a los discursos del arte contemporáneo, en torno a cómo la misericordia se ha hecho patente a través de la creación plástica de la última centuria, incluso al margen de la propia intención del artista. Es más, en este artículo se ha dejado a un lado, salvo alguna excepción, a aquellos artífices dedicados al arte sacro o al arte devocional en pro de la búsqueda de determinadas aportaciones que, fuera de dicho ámbito, puedan resultar llamativas por abordar la misericordia en una sociedad donde la religión paulatinamente ha quedado relegada de los circuitos generales de la creación estética.

**PALABRAS CLAVE:** Misericordia; vanguardias; arte del siglo XX; arte sacro; arte contemporáneo.

---

\* Profesor Adjunto en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Internacional Isabel I: [Javier.garcia.luengo@ui1.es](mailto:Javier.garcia.luengo@ui1.es).

### *The Mercy in Contemporary art*

**ABSTRACT:** This article is not only a classification of artists and the works of the XX Century dedicated to mercy in painting as well as in sculpture, it is not a comprehensive work in that sense. It presents a series of suggestions from the polysemia essential to the discourses relating to how mercy in contemporary art has become clear through the plastic creation of the last century, even despite the artist's own intention. Furthermore, in this work, those artists dedicated to holy or devotional art have been set aside, while searching on behalf of certain works that, however out of this scope, could result to be important by attending to mercy in a society where religion has gradually been banished to the general circuits of aesthetic creation.

**KEY WORDS:** Mercy; Avant-garde; XXth Century art; Sacred art; Contemporary art.

Entre 2003 y 2004 tuvimos la oportunidad de asistir a una polémica. Esta no era otra sino el debate planteado en torno a la alusión a las raíces cristianas del Viejo Continente, a propósito de la aprobación de la Constitución Europea.

A este respecto, el entonces Pontífice Juan Pablo II afirmó en la *Exhortación Apostólica Postsinodal Ecclesia in Europa* lo siguiente:

«No se puede dudar de que la fe cristiana es parte, de manera radical y determinante, de los fundamentos de la cultura europea. En efecto, el cristianismo ha dado forma a Europa, acuñando en ella algunos valores fundamentales. La modernidad europea misma, que ha dado al mundo el ideal democrático y los derechos humanos, toma los propios valores de su herencia cristiana. Más que como lugar geográfico, se la puede considerar como «un concepto predominantemente cultural e histórico, que caracteriza una realidad nacida como Continente gracias también a la fuerza aglutinante del cristianismo, que ha sabido integrar a pueblos y culturas diferentes, y que está íntimamente vinculado a toda la cultura europea»<sup>1</sup>.

A pesar de la intervención directa de amplios sectores de la sociedad, del propio Juan Pablo II, incluso a pesar de que la Constitución europea, paradójicamente, se firmara bajo la bendición de la monumental

---

<sup>1</sup> Exhortación Apostólica Postsinodal de JUAN PABLO II *Ecclesia in Europa*. A los Obispos, a los presbíteros y diáconos, a los Consagrados y Consagradas y a todos los fieles laicos sobre Jesucristo vivo en su Iglesia y fuente de esperanza para Europa, art. 108: [http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/es/apost\\_exhortations/documents/hf\\_jp-ii\\_exh\\_20030628\\_ecclesia-in-europa.html](http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/es/apost_exhortations/documents/hf_jp-ii_exh_20030628_ecclesia-in-europa.html), Consultado el 3/03/2016.

escultura de Inocencio X de Alessandro Algardi, dicha referencia se obvió.

De alguna manera, tal polémica evidenciaba nuevamente el discurso de lo políticamente correcto en la sociedad actual, esa corrección que lleva a la sistemática negación de cualquier valor moral, ético o cultural dimanado del cristianismo. No obstante, por mucho que sea este el empeño, vano es el esfuerzo, pues a todas luces es evidente que buena parte de los valores promovidos y proclamados desde el llamado estado de derecho como son la justicia social, el civismo, la tolerancia o la educación, tienen su ascendencia en ese cristianismo que, a fin de cuentas, ha definido las bases mismas de la sociedad europea y de la cultura occidental.

Sin embargo, por llamativo que pudiera resultar, en la historia del arte más reciente, encontramos continuos testimonios de cierta nostalgia hacia lo divino. El hombre de hoy sigue buscando a Dios. Bien es verdad que tal búsqueda pueda parecer un tanto despistada en unas ocasiones, angustiadas en otras, certeras en muchas, pero ese anhelo de Dios está ahí, y generalmente el camino de esa búsqueda no es otro que la marcada necesidad que la sociedad actual tiene de misericordia divina y de misericordia humana. Dicha necesidad se ha hecho acuciante en unos tiempos donde la humanidad pareciera estar más sola que nunca, donde la sinrazón de la crueldad, de la violencia, del individualismo desahogado y de la muerte parece campar a sus anchas.

Qué duda cabe que el siglo XX ha sido una centuria atroz por lo que a guerras, genocidios y, en definitiva, destrucción sistemática de la vida se refiere. Ante tal desolación y barbarie en la tierra, al hombre no le ha quedado más remedio que mirar al cielo. Quizá el mundo contemporáneo, de una manera instintiva, tal vez por una tendencia quizá inconsciente hacia lo divino, ha puesto sus ojos en la bóveda celeste como pocas civilizaciones lo han hecho. Al fin y al cabo entre creyentes o no, en el inconsciente colectivo occidental siguen resonando ese *Padre nuestro que estás en el Cielo*. Tal vez sin saberlo, sin darnos cuenta, es en esos cielos donde se busca la misericordia del Padre, donde esperamos su clemencia.

No es por ello extraño que la madre con el hijo muerto que podemos observar en la parte izquierda de *El Guernica* (1937) de Picasso, precisamente una de las obras pictóricas más representativas del siglo XX por plasmar las consecuencias trágicas de una guerra, de cualquier guerra,

mira al cielo<sup>2</sup>. Se ha dicho en muchas ocasiones que este grupo sería una actualización de la *Pietá* del Vaticano de Miguel Ángel; en efecto, iconográficamente hay claras concomitancias, pero fijémonos que en el caso de Miguel Ángel María mira al Hijo, mientras que el ejemplo de Picasso, a través de ese cubismo tan expresionista como desgarrador, la Madre busca desesperadamente el cielo implorando misericordia<sup>3</sup>.

En este sentido, la actividad creativa del último siglo no genera dudas: el hombre contemporáneo continúa dirigiendo sus ojos al cielo anhelando misericordia. El propio Joan Miró no dejó de posar su vista en esas estrellas donde, al menos, encontraba consuelo frente a los conflictos que le tocó vivir: la Guerra Civil española o la II Guerra Mundial. Por tal motivo, es frecuente hallar en la pintura del barcelonés una escalera, esa *Escalera de la evasión* (1940)<sup>4</sup>, capaz de elevarnos al cielo, donde poder disfrutar de aquella serie de *Constelaciones* (1939-1941) tan alejadas de la cruda realidad y tantas veces recreadas por este genial surrealista.

En el siglo de las grandes guerras, en esa Europa asolada por sucesivas masacres, donde todo parecía apuntar hacia la finitud de la propia existencia, como reflejan los paisajes del británico Paul Nash o el arrebatado lamento de Benajmin Britten en su *War Requiem* (1962), han sido precisamente los soldados quienes más han mirado al cielo, pidiendo clemencia, implorando compasión.

Este sentimiento fue magníficamente immortalizado en el gesto del *Guerrero orante* (1999) de Francisco Toledo<sup>5</sup>, artista murciano de origen y tantos años profesor de escultura en la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Toledo, fue siempre dado a la experimentación, que aquí hallamos a través de la peculiar composición de estas manos y de ese rostro, que en sí mismos constituyen todo un compendio; pues de alguna manera

---

<sup>2</sup> Sobre la interpretación religiosa de esta obra H. Read afirmó: *Es el Calvario moderno, la alegoría en las ruinas, castigadas por las bombas, de la ternura y de la fragilidad humana. Es un cuadro religioso, pintado, no con la misma clase, sino con el mismo grado de fervor que inspiró a Grünewald y al maestro de la Pietà de Avignon, a Van Eyck y Bellini*. Extraído de: P. ESTABAN LEAL, *Guernica y el legado Picasso*, en VV. AA., *Picasso. Tradición y Vanguardia*, Madrid 2006, 214-232.

<sup>3</sup> T. POSADA KUBISA, *Cabeza de mujer llorando II*, en VV. AA., *Picasso. Tradición y Vanguardia*, Madrid 2006, 234-237.

<sup>4</sup> E. GUIGON, *La escalera de la evasión*, en VV. AA., *Ciudad de ceniza: el surrealismo en la posguerra española*, Teruel 1992, 11-34.

<sup>5</sup> H. ROMERO, *Forma y contenido en la escultura de Francisco Toledo*, Madrid 2015, 318-319. (Tesis doctoral, defendida en la Universidad Complutense el 15/01/2016)

su mirada y sus manos implorantes representan a toda la humanidad, ese género humano que necesita del perdón de Dios, pues el hombre, en su fuero interno, sabe que él mismo y no otro es el causante de su propia tragedia. Los ojos de este soldado inquietan esa misericordia que siempre nos ofrece el Padre, pase lo que pase, sea cuales sean nuestras circunstancias...

Y el Cielo siempre corresponde, siempre nos ofrece su mirada. Esa mirada misericordiosa que contempla toda la tierra, a todo el Universo, es la que parece haber recreado Salvador Dalí en su célebre *Cristo de San Juan de la Cruz* (1951)<sup>6</sup>. Un crucificado plasmado a partir de una perspectiva en contrapicado absolutamente innovadora para un tema tan arraigado en el imaginario colectivo como este. Casi a través de los ojos del Padre, Dalí nos permite ver el Sacrificio definitivo que reconcilia el Cielo y la Tierra, que aquí es representada simbólicamente a través de los acantilados de Cadaqués, desde donde la sangre derramada de Cristo se ofrece generosamente como el abrazo definitivo del Padre al hijo pródigo.

Y es que pocos motivos iconográficos tan a propósito para hablar de la misericordia como el del Hijo pródigo<sup>7</sup>, parábola evangélica que ha merecido la atención de múltiples artistas de las vanguardias. En todas estas recreaciones, al margen de la disparidad estilística, percibimos algo así como un bajo continuo, utilizando términos musicales, que las une a todas ellas. Este rasgo común no es otro que la demanda del hombre contemporáneo de misericordia.

Las guerras, persecuciones y genocidios de los siglos XX y XXI han generado grandes movimientos migratorios y de refugiados, tema este tan de actualidad. Aquellos refugiados que, a diferencia del hijo pródigo, abandonaron sus tierras y sus seres queridos no de *motu proprio* sino forzados por las circunstancias anhelan el retorno, o al menos anhelan una mano amiga, una mano misericordiosa en aquellos lugares donde han recalado, léase si se quiere a este respecto aquello de dar posada al peregrino. Desde esta perspectiva es como debemos abordar muchas de las esculturas y las pinturas dedicadas al hijo pródigo del arte más reciente.

---

<sup>6</sup> Sobre la obra sacra de Dalí, cfr.: J. BASSEGODA, *Obra religiosa de Salvador Dalí: Analecta Sacra Tarraconensia: Revista de ciències histórico eclesiàstiques*, 77 (2004) 481-487.

<sup>7</sup> Lc. 15:11-32.

Precisamente este hijo mediatibundo, triste, aquel que incluso llegaba a envidiar las algarrobas que comían los cerdos que cuidaba, ese hijo que está apunto de echarse en brazos del padre para decir *contra el cielo y contra ti pequé*, es el *Hijo pródigo* que nos presenta el pintor polaco Eugeniusz Zak. Artista de origen judío y asentado largamente en París, el nombre de Zak brilla con luz propia en esa tendencia estética tan presente en la Europa de entreguerras denominada como retorno al orden *–rappel al ordre–*. La peculiar figuración de Eugenius Zak, tocada por el canon y la melancolía de Modigliani, cuyo trabajo fue bien conocido por el polaco, sirven a esta obra, realizada en 1913, de marco idóneo para suscitar esa sensación de soledad y, sobre todo, ese arrepentimiento y anhelo de perdón.

Y es que el perdón también ha ocupado y preocupado a buena parte de los artistas contemporáneos, creadores que, en definitiva, se hacen eco de sus circunstancias inmediatas. Este sentido de la misericordia fue perfectamente reflejada por Arturo Martini. La producción más destacada de este escultor trevisano se encuadra entre los años veinte y treinta de la centuria pasada, en una estética no muy lejana del ya referido retorno al orden, tendencia que en Italia se canalizó a través de movimientos como *Valori Plastici* o del *Novecento*.

Es precisamente en este contexto donde se ubica el relieve titulado *Perdón (La Caridad)* (1926). Martini nos pone ante una metáfora de clara progenie evangélica, donde apreciamos a un hombre caído, ensimismado en su propio tropiezo, mientras un pastor –¿el Buen Pastor?– se reclina para levantarlo y ofrecer misericordia a esa oveja perdida. La esencialidad de la estética de Martini no hace sino incidir en la grandeza y la espiritualidad de los valores que aquí se recrean.

Por su parte, Marc Chagall, fue otro creador cuyos pinceles abordaron igualmente la parábola del hijo pródigo. Para entender la verdadera dimensión que tal tema adquiere en la obra de Chagall se hace necesario ofrecer una mínima acotación biográfica en torno a este inclasificable artista<sup>8</sup>. De todos es conocido el origen judío de este pintor bielorruso; de hecho, su cultura religiosa aflora con frecuencia en su peculiar universo imaginario. Tal acervo cultural, evidentemente, marcó parte de su vida respecto al horror nazi. Pero su drama personal no quedó ahí, pues

---

<sup>8</sup> E. GALINDO OCAÑA, *Trasgresión y tradición en la obra bíblica de Marc Chagall*, Sevilla 2005, 32-37.

Chagall difícilmente podía regresar a su Bielorrusia natal, sometida entonces al yugo inquebrantable de Stalin.

Por lo que a su actividad artística se refiere, lo cierto es que Chagall posee una abundante producción de compleja adscripción. Tuvo contacto con el cubismo, con el surrealismo y con el fauvismo; sin alistarse a ninguna vanguardia, sin embargo, tomó de cada una aquello que le resultó adecuado para generar un arte tremendamente personal, donde la fantasía y el ensueño se dan la mano con los guiños al judaísmo y al cristianismo.

Pero acaso lo más significativo de su catálogo es que más allá de las penalidades biográficas señaladas, como la persecución o su forzosa emigración a tantos lugares, en su arte nunca se muestra dramático, nunca hay odio, su pintura está llena de la alegría de la misericordia. Desde esta óptica debemos estudiar su *Hijo pródigo* (1976), donde Chagall parece mostrar la esperanza del regreso de todos aquellos hijos pródigos como él a la tierra de sus padres. Este abrazo de alguna manera también implica su deseo de reconciliación y la unión de toda la humanidad tras los sucesivos procesos bélicos que el propio Chagall vivió y padeció.

Cómo no hablar en este capítulo de Giorgio de Chirico, máximo representante de la metafísica italiana, corriente que, por cierto, pondría de alguna manera las bases para el ulterior surrealismo.

La mejor producción de este pintor la podemos ubicar entre los años diez, veinte y treinta del siglo pasado. Su pintura está protagonizada por autómatas sin alma, maniqués, figuras cuyos robóticos gestos y perfiles se recortan ante teatrales paisajes solitarios de infinitos horizontes. De Chirico logra así dotar a su obra de un ambiente onírico donde destaca la soledad del hombre, esa soledad que termina por generar inquietud en el propio espectador, pues ante tales cuadros sentimos el vacío de nuestra alma en medio de una sociedad cada vez más deshumanizada.

En su *Hijo pródigo* (1922) hallamos muchas de las características enunciadas. Y es que efectivamente, sin renunciar a dichas singularidades, podemos apreciar que el padre, clave esencial de esta parábola, no es un maniquí, es una figura cuyo rostro no vemos pero sí apreciamos lo suficiente como para comprobar que no estamos ante un autómata, sino ante una escultura cuya misericordia genera un paulatino proceso de humanización. A tenor de este cuadro debiéramos concluir, por tanto, afirmando que para De Chirico el grado de misericordia, la capacidad

de amor y perdón, es directamente proporcional al de nuestra humanidad, único elemento pues que le permite al hombre dejar de ser un mero autómatas.

Evidentemente, la escultura contemporánea también se ha hecho eco de este tema, tan arraigado en la tradición artística occidental. Uno de los grandes intérpretes de la escultura sacra del siglo XX fue el ya citado Arturo Martini, quien sin renunciar del todo a formas y modos más o menos tradicionales, supo aprovechar la tendencia a la esencialidad acuñada desde *Valori plastici* o el *Novecento* para dotar a sus figuras de una espiritualidad ascética, silenciosa y meditabunda. Ello lo apreciamos en su *Hijo pródigo* (h. 1926-1928), donde el escultor trevisano recrea una amorosa y espiritual contemplación entre sendos protagonistas de este conjunto<sup>9</sup>.

De alguna manera el hijo pródigo encierra en sí muchas de las obras de misericordia: vestir al desnudo, dar de beber al que tiene sed, de comer al hambriento... y dar posada al peregrino. Desde esta última acepción es desde donde quizá debamos interpretar *El perpetuo regreso* (*El regreso del hijo pródigo*) (1998) de Guillermo Pérez Villalta. Artista ubicado en la llamada nueva figuración de los años ochenta y noventa, dentro de su singular pintura, no ajena a ciertos remedos pop, el creador tarifeño nos pone ante una imagen congelada en el espacio y en el tiempo, en la cual se plasma a ese hijo que vuelve al hogar. Pérez Villalta muestra a ese refugiado que encuentra acogida, el emigrante que halla, en definitiva, el calor humano de la hospitalidad del buen samaritano.

El hombre de hogaño, como el de antaño, sigue estando sediento y hambriento, es aquel al que hay que asistir, es el preso o el enfermo al que hay que visitar; es el desnudo, es el peregrino que precisa posada o el muerto al que hay que dar tierra. Nuestra sociedad anhela, quizá sin saberlo, la mano tendida de sus semejantes, la mano tendida de Dios. Y de ello da buena muestra el arte. Claro está, no esperemos encontrar en la escultura, la pintura o la fotografía de la última centuria grandes programas iconográficos centrados específicamente en las obras de misericordia, bien sean las espirituales, bien las corporales, como otrora hiciera Murillo, por citar un ejemplo, para el Hospital de la Santa Caridad de Sevilla; empero el arte de nuestros días ha sido especialmente sensible a

---

<sup>9</sup> Arturo Martini (1889-1947), Milán 1991, 78-79.



la hora de registrar, con toda su emoción y sentimiento, a tantos y tantos necesitados de tales ejercicios de caridad.

Sumamente paradigmático a este respecto es el conocido periodo azul de Picasso. Esta etapa que iría aproximadamente desde 1900 a 1904, se caracterizó por ser un capítulo tan triste como sórdido en la vida del genial malagueño, coincidiendo con el inicio de su singladura más personal en el mundo de la pintura. A caballo entre París y Barcelona, la producción del Picasso azul plasma las miserias de la otra cara del mundo de la bohemia donde se desenvolvía. Estas pinturas mostrarán, por lo general, unos seres aislados, tremendamente solitarios, quizá tantos hijos pródigos que no se levantaron, que no llegaron nunca hasta los brazos del padre que siempre les esperó. Aquellos personajes manifiestan todas las necesidades del cuerpo y del alma. Encontraremos así mendigos, familias sin recursos, el mundo de la prostitución y un largo etcétera.

Antes de que el malagueño llevara a cabo estas representaciones, lo cierto es que siempre sintió cierta tendencia por los menesterosos, según observamos en *Ciencia y Caridad*, gran lienzo que efectuó cuando tan sólo contaba con 15 años de edad. Dicho óleo nos habla de esas situaciones tan comunes en las ciudades industriales de en torno a 1900, donde las clases más humildes sólo contaban con la mano amiga de instituciones religiosas que, como aquí apreciamos, se ocupaban de los huérfanos y de los enfermos desasistidos. No obstante, Picasso, en esta imagen, no toma ningún partido, simplemente parece levantar acta pictórica de uno de los tantos y desgraciados capítulos que acontecían en el entorno de su día a día. *Ciencia y Caridad*, por otra parte, se inserta en el llamado *miserabilismo*, tendencia lacrimógena tan demandada por la burguesía en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, en cuya edición de 1897 se presentó este cuadro.

Tras el periodo azul de Picasso, llegamos al rosa, una etapa más alegre y más serena en el hacer del malagueño, desarrollada aproximadamente entre 1904 y 1907. En este periodo, frente a los personajes que acabamos de referir, frente a esas figuras desesperadas, a aquellos que no encontraban misericordia en medio de una sociedad inmisericorde, Picasso parece descubrir la paz y el amor en un tema como la maternidad, motivo iconográfico que desde este momento tanto ocupará al genial malagueño. En sus obras consagradas a tal tema, destaca el abrazo de la madre como una trasposición del abrazo del padre al hijo pródigo,

el abrazo de quien pase lo que pase siempre perdona, siempre nos quiere en su regazo. Ante estas maternidades resuena el eco de aquellas palabras de San Pablo a la hora definir el amor... *todo lo disculpa, todo lo cree, todo lo espera, todo lo soporta*<sup>10</sup>.

Por ello no es extraño que en el arte del siglo XX las maternidades con tales connotaciones de amor y misericordia, en medio de un siglo de guerras y conflictos, sean tan frecuentes. Pensemos en el británico Henry Moore o en el concepto de maternidad que trabaja el ya citado Arturo Martini, cuya *Maternitá* (1930) no deja de ser una actualización del tema de la Caridad, con todas las implicaciones que ello conlleva.

Y es que la madre va adquirir en el arte del siglo XX un papel fundamental. Interpretada como una virgen laica, la madre con el niño o con el hijo puesto en su regazo se transformará en símbolo del amor pleno. Por las aludidas consideraciones, esta referencia se convierte en todo lo contrario ante cualquier atisbo que trastoque ese concepto de madre misericordiosa. Es decir, la tragedia de la madre para con el hijo adquiere unas connotaciones iconográficas que nos hablan del drama absoluto de la falta de misericordia.

Así María Teresa Peña Echeveste logra plasmar la imagen de todos los hambrientos del mundo con su obra titulada *Hambre*<sup>11</sup>. Este cuadro manifiesta, como pocas imágenes, la angustia de uno de los grandes males producido por la injusta distribución de la riqueza, y lo hace con ese grito capaz de transformar la faz de quien lo profiere y el alma de quien lo contempla, el grito de quien quiere pan para su hijo, de quien no tiene para darle de comer a su vástago, de quien pide misericordia. La profunda religiosidad y espiritualidad que siempre profesó Peña Echeveste<sup>12</sup>, parecen aflorar en este óleo, como en toda su obra, a través de su peculiar sentido expresionista del color y la precisión lineal, conjugadas en este caso de tal modo que en nuestra alma ineludiblemente resuena aquel *tuve hambre y no me distéis de comer...*<sup>13</sup>.

A pesar de todo, siempre hay motivos para la esperanza y el arte contemporáneo también ha reflejado esa mano misericordiosa, a aquellos

<sup>10</sup> 1 Cor. 13: 7.

<sup>11</sup> <http://www.museotp.com/cuadros-esculturas-pinturas-espana-exposiciones.php>, consultada el 30/03/2016.

<sup>12</sup> Para entender la dimensión espiritual de la producción de Peña Echeveste, véase: M.<sup>a</sup> T. PEÑA, *Encuentros en la luz*, Santander 2004.

<sup>13</sup> Mt. 25: 42.

que dan de comer a quienes padecen hambre corporal y espiritual. Así lo vemos en el *San Juan de Ávila* de Ruizanglada, pintor alcarreño de nacimiento y aragonés de adopción que se dio con ahínco a una pintura sacra sentida y vivida profundamente<sup>14</sup>. Si en la pintura de Peña Echeveste que acabamos de estudiar se personificaban a tantas y tantas madres que ven a sus hijos morir de hambre, en este ejemplo de Ruizanglada se representa a tantos juanes de Ávila anónimos que en su día a día, con su labor callada y austera, asisten con amor y misericordia a sus hermanos. El sentido cromático cálido, ese rostro anónimo del santo, o el interés del autor por centrar nuestra atención más en la acción que en la singularidad de sus facciones, así nos lo invita a pensar.

Estas manos plenas de caridad han sido, y son, las que tan cerca han estado de la asistencia a la prostitución, aquellas mujeres necesitadas de misericordia. La pintura contemporánea también ha abordado esta iconografía, y en ocasiones lo ha hecho precisamente a través de la misericordia de Cristo manifestada para con la pecadora arrepentida, identificada con María Magdalena.

De esta guisa lo ha abordado el artista urbano Denisdue<sup>15</sup>, quien en el mural *Amor y desenclavos* (2016), a través de su singular estilo de perfiles nítidos y brillantez cromática, pone de relieve ese juego de miradas entre una Magdalena arrepentida, doliente, y quien dijo: *yo tampoco te condeno, anda y no peques más*<sup>16</sup>.

Por lo que a esta iconografía concierne, sobresale asimismo el pintor expresionista alemán Max Beckmann, quien tantas veces afrontó el tema de la prostitución en su obra, haciéndolo desde la misericordia y la comprensión, denunciando las penurias de las clases menos favorecidas de aquella Alemania asolada tras la I Guerra Mundial. Por ello, no es extraño que Beckman recree el pasaje evangélico de *Cristo y la mujer adúltera* (1917) a través de su característico estilo anguloso, mostrando, a través de él, una realidad tensa y dramática, la que le tocó vivir

---

<sup>14</sup> <http://www.ruizanglada.es/#!ruizanglada-san-juan-de-avila-130x162/c1xz9>, consultada el 15/05/2015.

<sup>15</sup> J. GARCÍA-LUENGO MANCHADO, *Dolor llena: una mirada sacra al arte urbano*, en VV.AA., *Actas del Congreso Internacional Virgo Dolorosa: religión, antropología, historia y arte*, Carmona 2016, 773-780.

<sup>16</sup> Jn. 8: 11.

en primera persona<sup>17</sup>. Observamos en este caso a la mujer arrodillada pidiendo clemencia, mientras es defendida por el brazo inquebrantable del perdón de Cristo que se enfrenta sin titubear a esa jauría de acusadores, caricaturizados mediante ese referido estilo anguloso.

Beckmann no fue el único artista del expresionismo alemán que tuvo algún guiño hacia los valores dimanados del evangelio, también Emil Nolde, pintor vinculado al grupo El Puente, trabajó con relativa frecuencia ciertos temas novotestamentarios; y lo hará desde una experiencia netamente personal<sup>18</sup>. Nolde, mediante sus pinceles, expondrá la viveza de su espiritualidad, aquella espiritualidad a la que se acogió especialmente durante la Gran Guerra y la inmediata posguerra. En la *Última Cena* (1909) su autor recrea la institución de la Eucaristía, es decir, el memorial de la Pasión, muerte y resurrección de Cristo y, por tanto, memorial del acto de la suprema misericordia de Dios para con el hombre. Con el fin de recuperar un sentido primigenio de la espiritualidad, Nolde aboga por un arte primitivo, no contaminado por ningún convencionalismo que pudiera cercenar los sentimientos más puros del espíritu; de ahí esos colores y esas formas que huyen de cualquier recurso académico a favor de una expresión íntima y personal, en definitiva, a favor de un discurso hilvanado a partir de sus propias vivencias.

La institución de la Eucaristía también fue abordada por Salvador Dalí, quien a partir de la lectura de San Juan de la Cruz, ya en el segundo lustro de los cuarenta, daría muestra de una sensibilidad extraordinaria a la hora de reinterpretar la temática sacra<sup>19</sup>.

La peculiar versión que nos ofrece de *El Sacramento de la Última Cena* (1955) está plena de silencio, de esa mística que conlleva la trascendencia del momento histórico recreado. A través de la cápsula poligonal donde se encierra el cenáculo –no olvidemos que para Dalí la geometría y el número se vincula a la perfección divina<sup>20</sup>– observamos un paisaje

<sup>17</sup> J. M. BLÁZQUEZ, *Cristianismo y mitos clásicos en el arte moderno*, Madrid 2009, 174-176.

<sup>18</sup> *Ibíd.*, 170-173.

<sup>19</sup> J. BASSEGODA, *op. cit.*, 481-487; J. V. L. BRANS, *La pintura religiosa de Dalí: Goya*, 21 (1957), 156-164; y J. CORREDOR-MATHEOS, *Jesús visto por Salvador Dalí: El Ciervo: Revista mensual de pensamiento y cultura*, 642-643 (2004), 38.

<sup>20</sup> C. RUIZ, *Salvador Dalí y la ciencia, más allá de una curiosidad científica: Pasaje a la ciencia*, 13 (2010) 4-13.

infinito, clara a alusión al carácter universal de la misericordia de Dios, cuyo memorial está instituyendo Cristo.

A lo largo del presente artículo se ha hablado de las guerras y genocidios que han asolado nuestra historia más reciente. Lejos de ser un fenómeno del pasado, a día de hoy los conflictos bélicos y sus consecuencias siguen de plena actualidad. Precisamente por ello conocemos bien que una obra de misericordia tan vinculada a las guerras, u otro fenómeno tan contemporáneo como es el terrorismo, es la de enterrar y orar por los difuntos.

La muerte de los olvidados, la de aquellos que fueron asesinados sin una plegaria, sin un recuerdo, cuyos cuerpos incluso no recibieron sepultura, ha sido un motivo que ha preocupado a los creadores del último siglo. Esta denuncia, reclamo y homenaje, es el que hallamos en muchos de esos paredones del Tàpies de los años sesenta, setenta y ochenta.

Antoni Tàpies fue un artista relacionado con el *Dau al Set*, grupo catalán afín al informalismo europeo y a la pintura *matérica*; de hecho, esa materia es la base de Tàpies para construir esos muros que en algún caso aluden al lugar del cruel ajusticiamiento, reclamando de tal guisa a las víctimas de la barbarie.

Estos paredones, no dejan de ser también un muro de la vergüenza, como aquel levantado en Berlín, que tanto tiempo impidió el perdón y la reconciliación, el abrazo entre el padre y el hijo pródigo, muro en el que tantos anónimos artistas urbanos con improvisados grafitis reclamaron el perdón, la unión y la libertad... En una palabra, la misericordia.

Un discurso no lejano al expuesto, aunque desde otra óptica, es el que encontramos en el Equipo Crónica, grupo de artistas formado en 1964 por Manolo Valdés, Rafael Solbes y Juan Antonio Toledo. El Equipo Crónica fue claro exponente del arte pop en nuestro país. Cabe aclarar a este respecto que el arte pop europeo y, por ende, el español, a diferencia del norteamericano, tuvo un importante componente reivindicativo; y así lo apreciamos en la amplia producción de este Equipo, quienes a caballo entre la recreación de la cultura de masas, la ironía y la crítica, también mostrarán un claro compromiso a la hora de denunciar la guerras y, sobre todo, a la hora de denunciar los fusilamientos del último franquismo: *Paredón* (1975), *Paredón 2* (1976)<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> V. BOZAL, op. cit., 479-480.

Pero quizá una de las imágenes que mejor puedan resumir buena parte de las reflexiones expuestas a lo largo de este artículo, es la de la Piedad. De hecho, en la tercera acepción de la palabra piedad, según el diccionario de la Real Academia Española, la misericordia aparece como término sinónimo. En efecto, la Virgen sosteniendo en el regazo a su Hijo muerto, se ha convertido en todo un reclamo, el reclamo de un mundo que necesita, que pide misericordia para los males que le avocan a su propia destrucción.

En el conocido como siglo de las guerras, artistas de cualquier credo, ideología y procedencia han mostrado gran interés por el abrazo místico de María al cuerpo muerto de su Hijo, ello responde a un hecho muy significativo: ¿hay dolor más grande que el de una madre por la muerte de su hijo? Los pintores y escultores han rememorado este abrazo como la máxima expresión de la tragedia humana y, por ende, de la necesidad de misericordia. Las interpretaciones artísticas que de este motivo iconográfico se han hecho en los últimos tiempos, han podido ser en ocasiones extraordinariamente personales pero nunca se ha perdido de vista la tradición cristiana de la que parte<sup>22</sup>.

La Piedad ha sido un lugar común para representar la misericordia que implora la madre para con aquellos hijos muertos en las guerras. Este es el sentido que Juan de Ávalos insufla al *Monumento a los Emeritenses caídos en las guerras de España* (1979). Dicho monumento, constituido por una Piedad, simboliza a los hijos de Mérida asesinados en la barbarie bélica. Inspirado en modelos como la *Pietà Rondanini* o la *Pietà Florentina* de Miguel Ángel, en este caso la Virgen es trasunto de la propia ciudad extremeña, mientras que el hijo es metáfora de aquellos jóvenes cuya vida se malogró en tantos y tantos inútiles conflictos.

Uno de los creadores más transgresores y polémicos a la hora de interpretar la Piedad es Jorge Oteiza. Su importante labor para el Santuario de Aránzazu resultó tan revolucionaria como referencial a la hora de entender el arte sacro contemporáneo y especialmente la concepción estética emanada a partir del Concilio Vaticano II. Para dicho Santuario, Oteiza realizó en 1968 la monumental Piedad que domina la fachada principal.

---

<sup>22</sup> J. GARCÍA-LUENGO MANCHADO, *La imagen de la Dolorosa y los Dolores de Nuestra Señora en el arte español del siglo XX*, en VV. AA., *Actas del Congreso Internacional Virgo Dolorosa: religión, antropología, historia y arte*, Carmona 2016, 753-780.

Desde el punto de vista formal, la esencialización orgánica de todo el grupo es sumamente expresiva, sobre todo por la tensión compositiva, donde el tradicional abrazo que define la Piedad es sustituido por la inusitada separación existente entre ambos cuerpos. La polémica de este conjunto vino también por la inspiración de Oteiza en la muerte de un joven etarra<sup>23</sup>.

Venancio Blanco es uno de nuestros grandes escultores en activo, sumamente entregado al arte sacro. La espiritualidad que alienta la producción de este consagrado artista alcanza toda su dimensionalidad en los pequeños broncecillos dedicados a temas como precisamente la Piedad, de la que ha realizado diferentes versiones.

El sentido de misericordia con el que Blanco entiende la Piedad es tan evidente que cuando tenga que efectuar una obra alegórica destinada al sacramento de la Penitencia, lo concebirá como si de una piedad se tratase. *Confesión* (1974), es un pequeño broncecillo donde un varón erguido porta entre sus brazos a otra figura<sup>24</sup>. De alguna manera, el paralelismo compositivo con el que Venancio Blanco trabaja la alegoría del Sacramento de la Penitencia respecto a la Piedad, es una clara alusión a la misericordia divina, bien sea la que implora María, bien sea a la que con humildad se acerca el pecador arrepentido en la confesión.

La piedad, la misericordia, es algo tan grabado en nuestra alma y en nuestra retina que cuando desde el fotoperiodismo se reclama la necesidad de misericordia respecto a las guerras, de alguna manera la Piedad como iconografía y la piedad como valor, siguen estando de plena actualidad. Así lo vemos en sendos trabajos de Manu Brabo o Samuel Aranda, Premio Pulitzer 2013 y premio World Press Photo 2011 respectivamente, precisamente por unas imágenes que retoman la iconografía de la Piedad para plasmar los diversos conflictos de Oriente Medio.

En el caso de Manu Brabo la fotografía donde un padre agachado roto por el dolor y el llanto abraza a su hijo muerto, denuncia y muestra la realidad de la guerra de Siria, donde fue tomada tal instantánea<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> S. ÁLVAREZ, *Jorge Oteiza. Pasión y Razón*, San Sebastián 2003, 38.

<sup>24</sup> G. DÍAZ, *Dos evocaciones: la exposición de 1974 y el Museo de Arte Religioso Venancio Blanco*, en VV. AA, *Hacerse preguntas. Dibujar respuestas. Venancio Blanco. Escultura religiosa*, León 2000, 203-262.

<sup>25</sup> C. GARCÍA, *El fotógrafo español Manu Brabo, premio Pulitzer 2013*, El País, Madrid, 15/04/2013.

Por su parte, Samuel Aranda publicó la fotografía galardonada en el *New York Times* a partir de las revueltas de Yemen acaecidas en octubre de 2011<sup>26</sup>. En ella apreciamos a una mujer vestida con el *niqqab* con un familiar herido en su regazo. Estamos ante una Piedad contemporánea, que, de alguna manera, muestra cómo a pesar del espacio y del tiempo la misericordia es una realidad consustancial al ser humano y, por ello, siempre de actualidad.

Estas imágenes, estas manifestaciones artísticas, al igual que las estudiadas a lo largo de las páginas precedentes, nos siguen recordando cómo aún a día de hoy, son muchas las obras de misericordia por hacer; hay mucha misericordia por implorar: *lo que hagáis con el más pequeño de mis hermanos conmigo lo habéis hecho*<sup>27</sup>.

Estas palabras, llenas de esperanza, asociadas a *El abrazo* (1976) de Juan Genovés<sup>28</sup>, pueden ser el colofón idóneo para cerrar el presente artículo. El precitado cuadro fue realizado por el autor valenciano en el marco de la Transición, de la cual se convirtió en todo un emblema, en él podemos apreciar ese gran abrazo protagonizado por una multitud anónima. Un gesto donde prima y se exalta el perdón y la reconciliación, en definitiva, la misericordia, ese valor tan anhelado, según hemos visto, por el arte y por el hombre del mundo contemporáneo.

---

<sup>26</sup> I. FERRER, *El español Samuel Aranda gana el World Press Photo*, El País, Madrid, 10/02/2012.

<sup>27</sup> Mt. 25: 40.

<sup>28</sup> V. BOZAL, *Arte del siglo XX en España (1939-1990)*, Madrid 1995, 484 y ss.