

Conchita Wurst: de la mujer barbuda al Jesucristo andrógino

Conchita Wurst: from the bearded woman to the androgynous Jesus Christ

Pablo Manuel Serrato Díaz

¹Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, España (pablo.msds@hotmail.com)

Recibido el 21 de diciembre de 2016; revisado el 05 de febrero de 2017; aceptado el 15 de febrero de 2017; publicado el 01 de marzo de 2017

RESUMEN: En el presente artículo se va a realizar un análisis de la imagen de Conchita Wurst, ganadora del certamen del Festival de la Canción de Eurovisión 2014. A través de este concurso televisivo, rápidamente se popularizó este personaje, sobre todo a causa del impacto visual que supuso en Europa su imagen desconcertante. Su novedad radicaba en un tratamiento moderno de la androginia, compuesta por las claras influencias que ha tomado de imágenes tradicionales de Occidente, las cuales inciden en el espectador de manera inconsciente: la imagen de la mujer barbuda y la iconografía de Jesucristo.

PALABRAS CLAVE: Mujer barbuda, Iconografía, Androginia, Wilgefortis, Jesucristo, Conchita Wurst.

ABSTRACT: The present document analyses the image of Conchita Wurst, winner of the Song Festival Eurovision 2014. Through this televised contest, the performer become very popular, mostly due to the visual impact caused by her provocative image to European spectators. Its novelty lies on his contemporary androgenic treatment, composed with the traditional Western images, which include a bearded woman and Jesus Christ iconography.

KEYWORDS: Bearded woman, Iconography, Androgyny, Wilgefortis, Jesus Christ, Conchita Wurst.

El personaje artístico de Conchita Wurst [1] está protagonizado por Thomas Neuwirth, un cantante austríaco que representó a su país en el certamen de Eurovisión de 2014 celebrado en Copenhague. La canción que interpretó se titula *Rise Like a Phoenix*, y la causa principal de su éxito y aceptación por parte del público fue el tratamiento de mercancía que se le dio a su imagen, siendo hoy en día, un interesante objeto de estudio.

El presente artículo tratará los procesos que se han tenido en cuenta para la construcción del personaje y su iconografía. El conjunto muestra claramente una representación andrógina cercana a lo femenino, elaborada a través de la imagen de la mujer barbuda y de la representación de Jesucristo

feminizado. Para su examen, desarrollaremos un breve recorrido por ambas iconografías, viendo los polos opuestos de cada una.



1. Conchita Wurst en Eurovisión 2014

Del icono de la mujer barbuda se hará un somero recorrido histórico, desde las primeras representaciones en los soportes históricos del arte tradicional como es la pintura y la escultura, hasta los recursos empleados y generalizados en el arte moderno a través de las *actions*, *performances*, instalaciones, etc. Con ello veremos el diferente uso dado a esta iconografía, partiendo de la relación con lo religioso y el poder (como referencias visuales portadoras de mensajes éticos y morales), continuando con su protagonismo en el mundo del espectáculo y, por último, como una de las imágenes importantes de la lucha por la igualdad de género y de las corrientes feministas. En cuanto a la referencia que el personaje posee de la imagen de Jesucristo y la apropiación que hace de ella, nos detendremos en el análisis iconográfico del Cristo barbudo y el aspecto andrógino adoptado en muchas de sus representaciones que optan por un proceso de efebización. A su vez, se analizarán otras nuevas representaciones del *Jesucristo Superstar* que irrumpe en el siglo XX, y que adoptan rasgos desaliñados y *hippies*, siendo este esquema muy empleado como modelo a seguir por muchos líderes de la cultura popular urbana e, incluso, de la más reciente esfera política.

La mujer barbuda

La iconografía de la mujer barbuda surgió accidentalmente a partir de distintos acontecimientos y se empleó para diversas finalidades dentro de la cultura occidental. Para partir de las primeras representaciones de mujeres que incorporan este elemento/atributo tradicionalmente masculino, tendríamos que remontarnos a Egipto. La reina Hatshepsut, que reinó durante la dinastía XVIII (1479 a. C.), adoptó una imagen andrógina, incorporando a su rostro una barba postiza para autoproclamarse rey e hijo de Amón y reivindicar así su derecho al gobierno, invadiendo, en consecuencia, un territorio tradicionalmente reservado al hombre¹ (Pedraza, 2009, pp. 22-23).

Por lo que vemos, ya desde sus inicios, la construcción andrógina de una imagen estuvo vinculada a un interés político y divino, en este caso de una mujer que conquista y ostenta el trono

¹ El ejemplo más claro de las iniciativas de esta reina lo tenemos en el coloso de Deir-el-Bahari, en Tebas.

adquiriendo atributos masculinos que simbolizaban y visibilizan el poder² (Pedraza, 2009). Este caso excepcional frecuentemente ha sido utilizado como objeto de sarcasmo siendo introducido en el mundo del espectáculo durante siglos, de la misma forma que ha ocurrido con enanos y personas con deformidades (Pérez, Gallego y Mena, 1986).

En última instancia, la consideración de la mujer barbuda tiende a ser clasificada como un exponente femenino que se sale de los claros estereotipos marcados por la cultura occidental y que adopta rasgos cercanos a lo viril, habiendo desplazado por completo el hecho biológico para confirmar aún más la importancia de la apariencia y la estética de esta civilización. Otros mitos en torno a la representación de la mujer barbuda se han formado por lecturas iconográficas erróneas de imágenes religiosas del cristianismo, como es el caso de la santa Wilgefortis. En esta ocasión, su imagen se usó como soporte para consolidar la moral y la ética de una época en la que las representaciones de los santos adoctrinaban a gran parte de la sociedad. La pintura, la escultura, el circo, la literatura, el teatro y el cine, son algunas de las manifestaciones artísticas tradicionales en las que, en más ocasiones, hemos podido ver reflejada la figura de la mujer barbuda.

Santa Wilgefortis, virgen y mártir

Comenzaremos con la que, a nuestro juicio, es la más evidente apropiación que ha servido para inspirar al personaje de Conchita Wurst. Se trata de la santa barbuda Wilgefortis³, tema muy popular en Austria [2]. La leyenda cuenta que Wilgefortis fue hija de un rey pagano de Portugal, quien, habiendo realizado el voto de virginidad, se opuso a las pretensiones que le quería imponer su padre de contraer matrimonio. Para disuadir a sus pretendientes, ésta rezó a Dios y le pidió que le despojara de su belleza. Entonces, Dios cumplió su deseo y le hizo crecer barba en el mentón, por lo que, al verla, su padre quedó escandalizado y, tras acusarla de practicar un acto de brujería, decidió ejecutarla en la cruz (Réau, 1998, p. 348).

La mencionada leyenda de la virgen que solicita el auxilio divino para ser fea y así tener a Cristo como único esposo aparece en numerosos relatos hagiográficos, siendo el más destacado la *Vita* de santa Liduvina de Schiedam. De hecho, la leyenda de Wilgefortis nació como uno de los casos de malformación hagiográfica, tras una lectura errónea de la propia iconografía de un Cristo barbudo en la cruz. Concretamente, este hecho se debe a la interpretación equivocada que se le dio a la famosa imagen del Cristo de Lucca, conocido como *Volto Santo* o *Santo Volto*⁴, que durante mucho tiempo fue objeto de confusión al pensarse que se trataba de una imagen femenina, cuando en realidad se trataba una imagen del Crucificado revestida del *colobium* o túnica sacerdotal (Réau, 1998, p. 349).

² Está claro que esta cuestión se aleja mucho de la más evidente realidad que es la que científicamente demostraría el hecho biológico denominado *hipertriosis*, esto es, la alteración que sufre el organismo de la mujer al verse poblada de vello en zonas inusuales de su cuerpo, como su rostro y el pecho.

³ Esta virgen era invocada con muchos nombres distintos, pero son tres tipos los más usados. El más común es *Wilgefortis* o *Virgo fortis*: la Virgen fuerte. Le sigue el de *Librada*, la Virgen liberada por Dios. Y, por último, popularmente conocida en Alemania y Austria por *Kümmernis*, la Virgen apenada, ya que se asimila a Cristo en el tormento que padece en la cruz (Réau, 1998, p. 348).

⁴ Hablamos de un crucifijo bizantino venerado en Lucca, que representa a Cristo con una túnica de mangas largas (*tunica manicata* o *colobium*) y un cinturón que la ciñe.

La confusión iconográfica, como decimos, se debió a la mala lectura que se realizó desde Occidente a partir del siglo XV, en la que no se supo reconocer a Cristo en esta talla en madera, puesto que lo común para todo el mundo de la época era verlo representado desnudo, simplemente cubierto en su cintura por el *perizonium* o paño de pureza. Por consiguiente, este Cristo bizantino se tomó como una mujer, y a partir de ahí, la única respuesta lógica que encontraron los devotos a esta imagen fue manifestar que se trataba de una virgen a la que le creció la barba por la gracia de Dios, para, así, mantener intacta su virginidad (Réau, 1998, p. 348-349). Como consecuencia, la extrañeza de muchos al contemplar un Crucificado sin el cuerpo desnudo parece justificar las interpretaciones fantásticas de la imagen referida y la asociación de ideas que implica resistirse/negarse a reconocer en ella algo distinto a una mujer barbuda.

Para la construcción del personaje de Conchita nos interesa, sobre todo, la iconografía forjada para esta santa. Santa Wilgefortis o santa Librada siempre está representada en la cruz o junto a ella, ya que es el instrumento que simboliza su martirio, tapada hasta los pies generalmente con una túnica y una corona que recuerda que se trata de la hija de un rey. El atributo más destacado y del que más uso hace la cantante es la barba. Probablemente, la imagen que más directamente le habría influenciado para la creación del personaje ganador de Eurovisión sería la que alberga el Museo Diocesano de Graz, en el estado de Estiria, Austria (Kittredge, 2013).



2. *Santa Wilgefortis* Anónimo, siglo XVIII, Austria. Escultura de madera policromada.

También, cerca de Graz, en la pequeña ciudad de Geistthal encontramos otro ejemplo similar en un antiguo edificio de oficinas, hoy día la Casa del Libro (Kleine, 2014). En su interior se puede contemplar una escultura de la santa con larga cabellera negra y una barba espesa. El vestido también llama la atención, ricamente decorado con una policromía de vivos estofados que imprime color a esta talla en madera que data de 1770.

⁵ La escultura en madera policromada de la santa con barba en la cruz, que data del siglo XVIII, es una de las obras maestras más inusuales de este museo. Y, aunque nunca se ha canonizado oficialmente a esta santa, es venerada como una famosa intercesora divina en la creencia popular, atribuida al folclore mitológico, que ocupa un lugar interesante en la región de los Alpes y en Austria en especial, país de origen de la artista.

José de Ribera y su insólita pintura

Aparte de la iconografía de la mencionada santa, la imagen de la mujer barbuda no es algo nuevo en Occidente. Además del retrato de Brígida del Río, *La barbuda de Peñaranda*, pintado en la Corte madrileña por Fray Juan Sánchez Cotán en 1590 y uno de los ejemplos más notorios que tenemos en nuestra cultura sobre tal representación, es el famoso e insólito cuadro de José de Ribera, *Mujer barbuda* de 1631 (Pérez, et al., 1986, pp. 31-32) [3]: “En él vemos retratada a Magdalena Ventura, mujer nativa de Acumulo en los Abruzzos, que fue llevada a la corte virreinal de Nápoles en 1631 por tratarse de un caso anómalo”. Un hecho biológico en su organismo alteró totalmente su fisionomía confiriéndole una larga barba en su rostro, y una apariencia completamente masculina a la edad de treinta y siete años. La obra se le encarga a Ribera a causa del interés que suscitaban para Felipe IV y el duque de Alcalá los retratos de personas con aspectos monstruosos, como los enanos y deformes (Spinosa, 1979, p. 100).

En ella aparece la mujer barbuda erguida en el centro de la composición, dándole el pecho a su hijo pequeño que sostiene en sus brazos y manteniendo una fija mirada hacia el espectador. A la izquierda, en un segundo plano y casi oculto en una oscuridad que le confiere un fondo neutro al cuadro, se encuentra el marido reflejando una mirada ausente, perdida. Ribera plasma el aspecto psicológico de ambos personajes, al captarlos plenamente inmersos en el drama que ha querido conferir la Naturaleza (*En Magnum Naturae Miraculum*, reza el encabezamiento de la inscripción que acompaña el retrato) al caso excepcional que supuso la masculinización de su esposa, llevándolo a la pintura.

El rey quería poseer este extraño caso en su memoria visual, no sólo por su carácter documental, sino también como elemento de difusión entre sus allegados, sin descartar convertirlo en objeto de mofa provisto de cierta intención perversa. Así lo refleja un documento de la época, en el cual, el embajador de Venecia, tras visitar el taller del pintor dijo (Pérez y Spinosa, 2003, p. 96):

“En los aposentos del virrey había un pintor famosísimo haciendo un retrato de una mujer abruzesca, casada y madre de muchos hijos, que tiene la cara totalmente viril, con más de un palmo de barba negra bellísima y el pecho bien peludo. A su Excelencia le hizo gracia enseñármela, como algo maravilloso, y verdaderamente lo es”.

Esta carta puede aclarar mejor que la obra encargada a Ribera se aproxima más que a un documento histórico, a un objeto de exhibición o, por lo menos, manteniendo ambas opciones en igualdad de oportunidades. Un cuadro que, hoy en día, sigue provocando cierta repulsa para el espectador cuando descubre que se trata de una mujer, lo que consolida aún más la idea de apariencia y el disfraz que la fémina debe poseer para despertar la admiración del varón.



3. *La mujer barbuda* (Magdalena Ventura con su marido), José de Ribera, 1631.
Oleo sobre lienzo

Julia Pastrana y los espectáculos macabros

El mundo del espectáculo exhibiendo cuerpos extraños, monstruosos, ridículos o graciosos ha sido algo muy común a lo largo de la Historia. Durante el Renacimiento y el Barroco, las Cortes ya empleaban a estas personas como objetos para la diversión palaciega y también para su exhibición en público en los lugares más representativos de la ciudad como las plazas. Los circos de Europa y América siempre han estado poblados de enanos, personas con deformaciones congénitas, siameses y mutilados, conformando parte del espectáculo en el que todos los espectadores echaban sádicamente unas risas a costa de ellos. En suma, casos estéticos de personas que se salían del canon común de belleza, debido a problemas biológicos o accidentes sufridos durante sus vidas, entre los cuales no iba a faltar nuestra mujer barbuda. El caso paradigmático de lo que estamos mencionando puede advertirse en la obra cinematográfica del año 1932 dirigida por Tod Browning, *Freaks*⁶.

En muchos de estos espectáculos, desarrollados durante a mediados del siglo XIX, algunos personajes anómalos cobraron exitosa fama. Entre los más destacados se encuentra el de una mujer barbuda que fue enormemente aclamada por el público durante su corto periodo de vida. En los carteles publicitarios se anunciaba como “la mujer más fea del mundo”. Hablamos de la mejicana Julia Pastrana, una mujer que sufría el síndrome denominado *hirsutismo* [4].

⁶ Repudiada en su época y retirada de las pantallas de los cines, actualmente es considerada una película de culto que reflexiona sobre la estética: la venganza que le impone la fealdad al canon clásico de belleza. Curiosamente, los personajes llamados Hércules y Afrodita, que representan esos cánones de belleza tradicionales estéticamente hablando, son los que quieren destruir a los *freaks*, a la fealdad. Por esta razón, la película pretende eliminar la correspondencia entre el trinomio clásico bello/bueno/verdadero y reflexionar sobre la analogía que, comúnmente, se ha impuesto entre lo malo y lo feo como imagen tiránica que, entre otras cosas, se ha empleado mucho a lo largo de la construcción de los personajes que pueblan el cine, la literatura, el cómic y, en general, todo tipo de historietas de la Historia del Arte.

Procedente de una tribu de indios, se la convirtió en actriz por conveniencia. Vieron en ella un inequívoco filón comercial al exhibir su cuerpo lo cual podría dejar mucho dinero en caja, por lo que era obligada, por parte de sus representantes y explotadores, a hacerlo continuamente. Además de su problema piloso, su mandíbula acentuada sobresalía del rostro debido a que poseía más dientes de lo común. Esto hacía que su aspecto físico y su rostro la acercaran bastante a la apariencia de un simio. De ahí que Darwin la mencionara en uno de sus escritos como objeto de estudio y se haya considerado como apoyo visual de para su teoría de la evolución de las especies mediante el proceso de la selección natural (Darwin, 1868, p. 328):

"Julia Pastrana, una bailarina española, era una mujer extraordinariamente fina, pero tenía una gruesa barba y frente velluda. Fue fotografiada y su piel puesta en exhibición. Pero lo que nos concierne es que tenía en ambas quijadas, superior e inferior, una irregular doble hilera de dientes. Una hilera colocada dentro de la otra, de lo cual el doctor Purland tomó una muestra. Debido al exceso de dientes, su boca se proyectaba y su cara tenía la apariencia de la de un gorila".

Antes de que se subiera al escenario, Julia Pastrana, al igual que Conchita Wurst, era cuidadosamente maquillada y peinada, además de lucir sus espectaculares vestidos, tacones y joyas que ponían la pertinente nota glamurosa. Es decir, se incorporaban elementos que estereotipaban la imagen de la mujer, algo que en Conchita sí funciona como reclamo de deseos sexuales, mientras que en Julia sólo acentuaban aún más el ridículo y el menosprecio.



4. Julia Pastrana. Imagen de un libro de 1900

Nuevas nociones de la mujer barbuda

En el siglo XX, la mujer barbuda irrumpió en los medios de masas con unas intenciones diferentes a las configuradas por los mundos del espectáculo que hemos analizado. Las nociones de género y las luchas por la igualdad de los derechos y de la tolerancia desarrollados por las nuevas ideologías políticas, culturales y económicas de la sociedad occidental enterraron las crueles exhibiciones de los llamados *freaks*. Todo esto llegó a su clímax en el contexto socio-político que se desarrolló en los años 60. Los movimientos de protestas como la Crisis de los misiles del 1962, la Primavera de Praga, el Mayo del 68, etc., guiaron a la sociedad hacia el inicio de la era contemporánea -periodo en el que se comienza a realizar una revisión de los lenguajes para poner en cuestión los roles de un patriarcado fundamentado desde la sociedad burguesa-. Nuevas perspectivas como las postestructuralistas, las revisiones del psicoanálisis, los enfoques feministas y de género, los estudios culturales y postcoloniales, van a surgir en el ámbito socio-político y en el panorama artístico y cultural de la segunda mitad del siglo XX y comienzos del siglo XXI. Entre los nuevos iconos que van surgiendo vamos a destacar la revisión y renovación de la figura del andrógino, como uno de los principales elementos que va a cuestionar y poner en tela de juicio todos los valores éticos y morales tradicionales. La transexualidad, el travesti, el *drag queen*, lesbianas, homosexuales, gays, bisexuales y, en definitiva, todas las categorías que se oponen a la heterosexualidad dominante, salen a reivindicar sus derechos. La iconografía de la mujer barbuda va a poner imagen a las denuncias de muchas de estas problemáticas.

Una de las artistas que adoptan esta imagen es Jennifer Miller. Sus famosas *performances* desde 1989 en el Circus Amok son un ejemplo de la relación que debe poseer el arte y la estética con la política. Sus propuestas artísticas *queer* son llevadas a cabo por medio de un teatro y dirigidas de manera gratuita hacia la comunidad neoyorquina. En ellas se reflexiona sobre las problemáticas de la sociedad a través de espectáculos que van desde lo cómico y lo sarcástico a lo sensual y provocativo. Expone una nueva concepción del circo, replanteando los esquemas tradicionales e incidiendo en temáticas que denuncian las cuestiones de género e identidad con un tremendo planteamiento crítico (Pedraza, 2009, pp. 66-67):

“El mundo está lleno de mujeres con barba...O por lo menos tienen el potencial de tener barba...en lugar de perder el tiempo y el dinero en depilarse a la cera, afeitarse, la electrolisis o arrancarse los pelos con pinzas...El cuerpo es un territorio de opresiones. Las mujeres sufren por tener que plegarse a una imagen, y para ellas una barba es inconcebible. Una mujer no lleva barba. Ante todo, tiene que ser femenina. Yo he tenido miedo a esos clichés. Legitimar la diferencia es también legitimar sus sufrimientos. Seré, pues, una mujer barbuda, sin que por eso sea diferente”.

A imagen y semejanza de Jesucristo

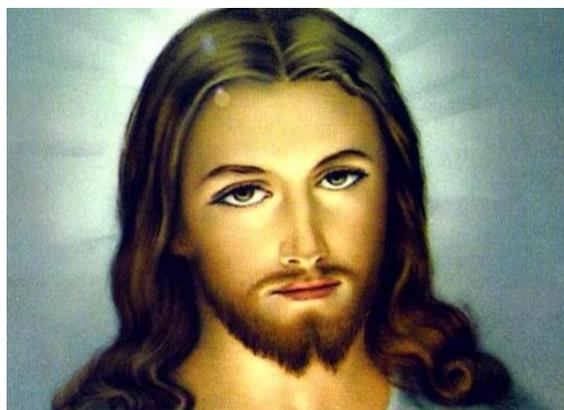
Curiosamente, Jennifer Miller también adquiere en su aspecto una apariencia muy cercana a la figura de Cristo barbudo, al igual que Conchita Wurst. Y es que, junto a Wilgefortis, la iconografía que más se ha tenido en cuenta para la construcción del personaje de Conchita Wurst es, indudablemente, la de Jesucristo. La larga melena y la barba son los atributos con los que tradicionalmente se ha representado al líder del cristianismo en Occidente, siendo imitado por numerosos dirigentes modernos pese a

autoproclamar la indiferencia religiosa cuando no un ateísmo militante. Es por esta causa por la que, a continuación, desarrollaremos brevemente el recorrido histórico que ha sufrido la iconografía de Jesucristo, desde el imberbe al velludo o del hermoso al feo.

Las dos opuestas tipologías tradicionales de Jesucristo

En las descripciones que hace el profeta Isaías (53:2) sobre el Mesías tenemos lo siguiente: “[...] no hay en él parecer, no hay hermosura para que le miremos, ni apariencia para que en él nos complazcamos” (Réau, 1996, p. 40). En ese mismo sentido tenemos también las palabras de Ireneo, quien lo concebía como *infirmus*, *indecorus*, o las de Tertuliano *vultu et aspectu inglorius*, que, de acuerdo con Orígenes, era semejante al de un esclavo⁷ (Réau, 1996, pp. 40-41). En esa línea que apuntamos, Cristo es representado con frecuencia, en el Barroco, muy terrenal y austero como muestra, por ejemplo, Caravaggio en sus obras. Estas afirmaciones que alejan a la figura de Cristo del decoro y de los cánones tradicionales de belleza fueron muy criticadas por los Doctores de la Iglesia.

A esta posición se oponía la otra concepción estética impuesta por los cristianos helenizados, los cuales concebían una total relación de lo divino con lo bello, es decir, una concepción neoplatónica de la estética. Es ahora el Salmo (45,3) el texto elegido que apoyaba esta teoría y en el cual vemos lo siguiente: “Eres el más hermoso de los hijos de los hombres;/ en tus labios la gracia se ha derramado;/ por eso te bendijo Dios para siempre” (Réau, 1996, p. 41). En el Renacimiento se configuró este tipo helénico del Bello Dios, puesto que, para la filosofía imperante, de rasgos similares a la Grecia clásica, la belleza física era el atributo necesario de la divinidad. El alma bella solo podía verse reflejada en un bello rostro (*Kalokagacia*) [5].



5. Detalle del rostro de Cristo . Estampa religiosa del siglo XX.

Quedarían entonces confrontados los dos polos opuestos y las categorías estéticas empleadas para construir la imagen de Jesucristo: el que se aleja de la belleza platónica (el *Christus infirmus*,

⁷ En ese sentido, la imagen de Cristo estaría más cercana a la pobreza, como así lo marcarían los principios de la orden franciscana y así se refleja en la propia imagen de Francisco de Asís, no en balde llamado el *Alter Christus*, entre otras causas por el premeditado “parecido” (Anasagasti, 1976).

⁸ Para uno de los filósofos más sobresalientes de la doctrina cristiana como fue Tomás de Aquino, Cristo debía considerarse con una “belleza corporal” inigualable, debido a que poseía un carácter gracioso y majestuoso a la vez. Tanto la figura de Cristo como estas palabras pueden ser una propia metáfora de lo que fue su filosofía, la cual llegó casi a un equilibrio perfecto entre la fe y la razón (Réau, 1996, p. 41).

indecorus) o el que se acerca a ella (*Christus formosus, speciosus*). En las representaciones que optan por esa primera opción, cercana a un Cristo terrenal, paupérrimo, y que acentúa el drama del martirio sufrido en Pasión, la figura adquiere una apariencia marcadamente viril que potencia y exalta la masculinidad. En cambio, en las representaciones que optan por un Cristo idealizado, se puede ver en ocasiones un tratamiento andrógino de su figura, sobre todo por la cercanía a un aspecto juvenil y adolescente. Este último corresponde al ideal griego de belleza del atleta y del efebo.

Ya sea un aspecto más cercano a lo masculino o bien a lo femenino, no cabe duda que la imagen más empleada a lo largo de la historia y comúnmente conocida de Jesucristo, a día de hoy, sigue siendo la que lo representan con larga melena y barba. Probablemente, estos atributos provengan de los mismos empleados en la Grecia clásica para representar al líder de la mitología griega, Zeus, padre de todos los dioses. Por otra parte, los más importantes filósofos y ascetas, casi siempre llevaban barba, y esto ha podido inspirar bastante los modelos de Cristo barbudo⁹.

La misma tipología para construir la imagen de Jesús se adoptó en Oriente por lo general, pero esta vez su imagen se va a confirmar a través de una de sus prefiguraciones, Sansón. En el pasaje del *Libro de los Jueces* (13:5) podemos leer lo siguiente: "...a cuya cabeza no ha de tocar la navaja, porque el niño será nazareo, consagrado a Dios desde el vientre de su madre..." (Réau, 1996, p. 41). Esta es la tradición que va a mantener la Iglesia ortodoxa griega y donde sus seguidores más fieles como los monjes, nunca se cortan ni el pelo ni la barba¹⁰.

Jesucristo andrógino

Otro de los rasgos que se destacó para caracterizar a los personajes bíblicos en el arte paleocristiano fue la juventud. Muchos de los textos medievales conservaron la idea de que la juventud se concebía como algo fuera del tiempo. La barba y la poblada cabellera reflejaban rasgos que expresaban tanto lo eterno por la juventud como la imagen de madurez, siendo al mismo tiempo símbolos de la duración y plenitud de la fuerza. Este tipo de imagen se utilizó, mayormente, para representar al *Cristo en Majestad, Señor omnipotente y omnipresente*. Esta tipología está fuertemente conectada con anteriores imágenes de los dioses de la mitología como Júpiter, Neptuno o Plutón (Grabar, 1992, p. 42). No cabe duda que los artistas cristianos se apropiaron de estas imágenes para desarrollar la representación de Cristo.

Si nos remontamos a Platón, la figura de Dios se correspondería a la del andrógino, aquel que posee la unión de ambas partes, la masculina y la femenina, para así reflejar la totalidad. En el Génesis vemos algo similar: Dios crea al hombre "a su imagen y semejanza", es decir, el hombre como

⁹ Para la difusión de este modelo en Occidente, tendría una influencia decisiva la misiva apócrifa que apareció en el siglo XVI en la que el "gobernador de Jerusalén", Publius Lentulus, se dirigía al Senado de Roma postulando que Jesús era un hombre alto, con pelos rizados hasta los hombros y barba tupida. La propagación de esta carta apócrifa sirvió, de alguna manera, para confirmar ese canon secularmente estipulado en Occidente que imponía cómo se debía representar a Jesucristo, y que ya se había popularizado durante todo el arte de la Edad Media por medio de las *Meditaciones de la Vida de Cristo* de San Buenaventura.

¹⁰ Los mismos rasgos iconográficos tiene la Santa Faz (*Vera Icona*) de santa Verónica, una de las más importantes reliquias del cristianismo, que contribuyó a la difusión del Cristo Pantocrátor que preside las cúpulas bizantinas. Desde el siglo V, el arte de Occidente adoptó ese tipo de Cristo, caracterizado por una abundante cabellera que cae en rizos sobre los hombros, dividida en la coronilla por una raya (Réau, 1996, p. 42).

perfección, que reflejaría igualmente esa totalidad a través de la unión de lo masculino y femenino (Diego, 1992, p.25).

Si Jesucristo es el profeta e hijo de Dios, este debería adquirir esos rasgos andróginos en sus representaciones, para así llegar a reflejar esa totalidad. En este caso, su imagen ha sufrido en determinados momentos un proceso de efebización¹¹. No puede olvidarse que efebización proviene del término efebo, cuya etimología (del griego, εφηβοϛy del latín *ephēbus*) aparece definida en la Real Academia Española como adolescente de belleza afeminada. En definitiva, un ideal estético de belleza andrógina que desde Grecia llevaba incorporado un contenido erótico, mientras que, a partir del Renacimiento, fue derivando hacia la temática religiosa. En consecuencia siempre se vio desprovisto de una carga sexual, debido a su vinculación con los códigos éticos y morales. Esa belleza afeminada vuelve a recobrar protagonismo en las populares estampitas que representan a Jesucristo en el siglo XIX y XX. En ellas podemos verlo con extrema y relamida delicadeza formal, las mejillas sonrojadas, unos ojos delineados como si estuviera maquillado, con barba perfilada y luciendo una melena ondulada.

Melena y barba para iconos de la cultura de masas y la moda

Los atributos más empleados para representar a Jesucristo, esos mismos que utilizaban los dioses más importantes de la mitología y los filósofos más conocidos de Occidente, siguen siendo una garantía para la admiración y respeto de una imagen. El pelo largo y la barba lo han llevado todo tipo de personalidades famosas durante el siglo XX y también ahora, en este comienzo del siglo XXI, entre otras cosas, porque esta tipología está muy arraigada inconscientemente en el imaginario colectivo a nivel mundial.

Quizás el “Jesucristo” más conocido por todos sea el líder político de la Revolución cubana, el *Che* Guevara. Su famosa fotografía (1960) es la imagen más reproducida del mundo y se ha convertido en icono de muchos de los movimientos contraculturales de la sociedad occidental. Esta apariencia va a consolidarse como moda entre las tribus culturales urbanas durante toda la década de los 60 a raíz del movimiento *hippie* que tuvo lugar en Estados Unidos. Los grandes iconos musicales de esos años van a configurarse con estos rasgos. El rock y sus derivados van a ser los géneros musicales que más pongan de moda esa larga melena y barba, a través del líder de la banda (recordemos a Jim Morrison de *The Doors* y Kurt Cobain de *Nirvana*) o todos los componentes (*Deep Purple* o *Jethro Tull*). La configuración de ese aspecto, muy cercano a la imagen de un Jesucristo desaliñado y decadente, se difundió por el mundo, primeramente a través del teatro y poco después por la gran pantalla con la famosa ópera rock estadounidense, basada precisamente en la Pasión, *Jesucristo Superstar*. En España también se crearon grandes iconos populares con estos atributos, el ejemplo más claro y muy imitado lo tenemos en la mayor figura y símbolo del flamenco, Camarón de la Isla.

Copiar el aspecto más representado de Jesucristo es algo que también ha llegado al mundo de la moda. Actualmente estamos asistiendo al tremendo éxito que está teniendo la moda *hipster*, la cual

¹¹ El concepto de “efebización” se refiere a un ideal concreto de belleza atribuido a la forma en que el pintor renacentista, Leonardo da Vinci, retrataba a los personajes que figuraban en sus obras, cuya apariencia parecía no corresponderse a la de ningún sexo en concreto. Es decir, las imágenes adquirirían cierta ambigüedad que dificultaba la diferenciación entre lo masculino y lo femenino.

opta por una apariencia desaliñada y retro, en donde no falta la barba y el pelo largo para el prototipo masculino. Sería la sustitución del Jesucristo *hippie* por otro moderno, en términos coloquiales. También, este apropiacionismo de la imagen de Cristo está retomándose ahora con fuerza en el ámbito político (probablemente el contexto real en el que surgió), con el líder del partido Podemos, Pablo Iglesias.

Conclusiones

De los procesos que se tuvieron en cuenta para la construcción del personaje y su iconografía, podemos concluir que el conjunto principalmente optó por una representación andrógina cercana a lo femenino, construida a partir de claras influencias seleccionadas de imágenes tradicionales de Occidente, las cuales inciden en el espectador de manera inconsciente: la imagen de la mujer barbuda y la representación del Jesucristo feminizado.

El que Conchita Wurst se trate de un *drag queen* hace que su imagen pueda enlazar con una cierta reivindicación de los derechos de igualdad e identidad, como así muestra su eslogan¹², pero realmente, lo único que consigue es confirmar su éxito en el mercado, sobre todo gracias a la morbosidad que supone su presencia misma. Por tanto, esto pone en cuestión la cualidad asexual del andrógino de Eurovisión. Muchos han sido los tipos de representaciones tanto en la literatura como en el arte, que a menudo han estado privados de connotaciones sexuales, para reflejar mejor esa naturaleza ambigua. Sin embargo, la proyección de la androginia en la sociedad contemporánea a través de los medios de masas fomenta lo sexual, haciendo que la imagen funcione por medio de lo morboso. La imagen construida dentro de un sistema patriarcal bajo la mirada masculina da como resultado la exaltación de lo sexual únicamente vehiculada por el disfraz femenino.

Es un producto despolitizado y no se ve en ella un mínimo intento de hacer llegar al público una revisión lingüística, una búsqueda o una lucha por manifestar la reivindicación y aceptación de los derechos de la tolerancia, ya que debemos identificar a esta figura como simple producto comercial, y por tanto, los mecanismos estéticos y escenográficos que se emplean en su construcción vienen a estar vinculados y encauzados únicamente para su venta y consumo.

La figura del excluido de la sociedad se convierte paradójicamente en modelo de reclamo y atracción, motivado por la fuerte curiosidad que despierta en el espectador ver una iconografía tan morbosa, lo cual confirma su desvalorización. En definitiva, un icono que genera todo tipo de debates dentro de la sociedad, pero en el que ninguno va dirigido a cuestiones políticas o reflexiones culturales. Esta cuestión ya puede presuponerse desde un primer momento, debido al contexto de origen donde surge, ya que, como cualquier otra imagen que se difunde a través de lo mediático, hay que tener en cuenta que su primer destino es ser neutralizada.

¹² «una declaración de la tolerancia y la aceptación —ya que no se trata de apariencias; es sobre el ser humano».

Referencias bibliográficas

ANASAGASTI URRUTIA, Pedro (1976), *Liberación en San Francisco de Asís. Peculiar metodología misionera franciscana en el siglo XIII*, Franciscana Aránzazu, Guipúzcoa.

DARWIN, Charles (1868/2014), *The Variation of Animals and Plants Under Domestication*, vol. II, p. 328.

DIEGO, Estrella de. (1992), *El andrógino sexuado*, Visor, Madrid.

GRABAR, André (1985), *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza, Madrid.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, GALLEGO, Julián y MENA, Manuela (1986), *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias (A propósito del Retrato de enano de Juan Van der Hamen)*, Museo del Prado, Madrid.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso (2003), *Jusepe de Ribera el Españolito*, Lunwerg ed., Barcelona.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso (1994), *Ribera*, Alianza, Madrid.

PEDRAZA, Pilar (2009), *Venus barbuda y el eslabón perdido*, Siruela, Madrid.

RÉAU, Louis (1998), *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z – Repertorios*, tomo 2, vol. 5, Serbal, Barcelona.

RÉAU, Louis (1996), *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la biblia. Nuevo testamento*, tomo 1 / vol. 2, Serbal, Barcelona.

SPINOSA, Nicola (1979), *La obra pictórica completa de Ribera*, Noguer, Barcelona.

http://es.wikipedia.org/wiki/Julia_Pastrana (Consultado: 9/11/2014)

<http://santosqueer.blogspot.com.es/2013/07/santa-librada-wilgefortis-una-santa.html> (Consultado: 3/11/2014).

http://www.kleinezeitung.at/k/kultur/songcontest/4154419/Fast-wie-Conchita-Wurst_Auch-vor-250-Jahren-gab-es-Frauen-mit-Bart (Consultado 10/11/2014)