

# La imagen del crucificado en el arte

La iconografía cristiana de los primeros siglos no utilizaba la imagen del crucificado. En las catacumbas de la época paleocristiana se representaba a Cristo bajo la figura simbólica del cordero, del pelícano, o también con las figuras del Buen Pastor, de Orfeo, de Daniel, de Jonás, etc., siempre con el aspecto de un joven imberbe que tenía en la mano un báculo doctoral o un libro. Con el tiempo se empezó a usar la cruz, presentada como el altar en que Cristo había redimido al mundo, pero evitaban representar la figura del crucificado, porque la imagen de un Dios torturado y muerto se consideraba contraproducente. Todavía existían las persecuciones y los martirios de cristianos y se prefería mostrar símbolos gloriosos que representasen el triunfo de la Iglesia y el triunfo de la religión sobre la muerte.

Una de las primeras representaciones de Cristo junto a la cruz es la que aparece en la patena de Cástulo, una patena hispanorromana del siglo IV conservada en el museo de Linares (Jaén). Es a partir del siglo VI cuando empieza a representarse al crucificado entre los cristianos del Imperio romano, y especialmente en el Imperio romano de Oriente, dentro del período del arte bizantino. Posteriormente los pueblos bárbaros, al ser cristianizados, utilizan la *crux gemmata* o cruz con piedras preciosas.

## Evolución del modelo del crucificado a lo largo de la historia

En el siglo VII el Concilio de Constantinopla propuso reemplazar la figura del cordero por la de Cristo Salvador crucificado. Todas las representaciones del crucificado de los siglos VIII al XI mostraban un Cristo triunfante y a la vez sereno. El dolor y el tormento no bastaban para alterar su grandeza y su divinidad, y la cruz era en realidad un trono desde donde bendecía al mundo con las manos extendidas.

Al entrar en la Baja Edad Media el crucificado se hace más humano y renuncia a su carácter triunfal para expresar el dolor. A ello contribuye la tendencia al ascetismo y la mortificación de las órdenes monacales y también la melancolía característica del espíritu germánico. La imagen de Cristo pierde la aureola y la corona. La túnica se convierte en un simple faldón. La cabeza se inclina hacia un lado y el cuerpo se desploma, sujeto por los clavos.

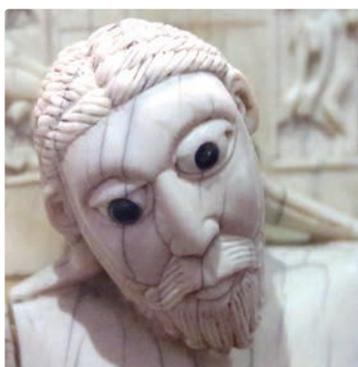
Será a partir del siglo XI cuando se empiece a representar a Cristo muerto. Los cristos románicos tenían cuatro clavos, dos en las manos y dos en los pies. Con la llegada del Gótico, el crucificado pasa a tener tres clavos, uno de ellos atravesando los dos pies. Así, al colocar un pie encima del otro, se giraba y contorsionaba el cuerpo de Jesús, mostrando el sufrimiento. El gótico rompe la simetría y el hieratismo para poder mostrar las emociones y los sentimientos. Ahora Cristo aparece semidesnudo, portando únicamente un *perizonium* o «pañó de pureza». Se introducen los atributos relacionados con la crucifixión, como la escalera, las tenazas, el martillo, la lanza, la esponja con agua y vinagre, la corona de espinas y la cartela con el «INRI». El medieval gusto por el patetismo hace que el Cristo cierre los ojos, que la cabeza caiga aún más y que los brazos se contraigan. El sufrimiento se hizo más patente. De hecho, se hacía más hincapié en el sentimiento que en la belleza artística. A menudo se representaba a las Santas Mujeres al pie de la cruz, con la Virgen desmayada por el sufrimiento. No faltaba la figura de la Magdalena como personificación del arrepentimiento y el amor místico.

En el siglo XV los cristos incorporan los avances artísticos del Renacimiento: los nuevos estudios anatómicos, la perspectiva y la técnica del óleo. El arte se acerca a los más altos niveles de maestría. De esta época resaltamos el crucifijo de bronce de Donatello y las pinturas de Masaccio, Van der Weyden y Robert Campin. Es en el Cinquecento cuando los grandes artistas del Renacimiento logran sus mejores imágenes de Cristo. Ahí están las pinturas de Miguel Ángel, Rafael, Tiziano... así como la talla en madera de Brunelleschi y los crucificados en mármol de Miguel Ángel y Cellini. En el norte de Europa destacan los germánicos, como Dürero y Cranach, y también los flamencos.

La reforma luterana eliminó las imágenes de la Virgen y los santos, pero mantuvo como excepción las figuras de Cristo. La iconoclastia protestante frenó el desarrollo de la imaginería en el norte de Europa, pero provocó su auge en los países católicos, especialmente en el Imperio español. Si los protestantes renegaban de las imágenes, los católicos, impulsados por la Contrarreforma, promovían la creación incesante de pinturas y esculturas. El



Uno de los retos más difíciles que han tenido los artistas ha sido el de representar la pasión y muerte de Jesús. Esta temática requería un buen conocimiento anatómico, una maestría en la capacidad de transmitir emociones, un estudio de la doctrina cristiana y, a menudo, unas convicciones religiosas profundas.



Concilio de Trento, en 1545, tuvo mucho que ver en la promoción de la imaginería sagrada:

... se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos.

Las ciudades, los templos, los edificios públicos y privados se llenan de imágenes religiosas. Por doquier surgen escuelas de artistas para cubrir la demanda de arte religioso, y se crean algunas de las mejores obras del arte universal. En los siglos XVI y XVII la imaginería florece sobre todo en Roma, Florencia y los territorios de la Corona española —España, América, Flandes, Nápoles, Sicilia...—. En esta época el arte concibe el cuerpo de Cristo como el ideal de la belleza máxima y como el modelo de la armonía del universo.

Del Renacimiento se pasa al manierismo y de ahí al Barroco, donde Gian Lorenzo Bernini lleva la escultura barroca a su máximo esplendor. El napolitano Bernini capta las innovaciones escultóricas de Miguel Ángel y dota a sus figuras de una mayor expresividad, de una exquisita gracia y de un contenido dramatismo. Bernini llega a la cima del virtuosismo sin que por ello sus figuras pierdan la naturalidad. Ejemplo de ello es el crucificado de bronce del monasterio de El Escorial, que causó sensación entre los artistas de la época. En la talla en madera policromada, despuntan en el Barroco los grandes maestros españoles: Gregorio Fernández, Martínez Montañés, Pedro de Mena...; y en la pintura brillan el Greco, Velázquez, Claudio Coello, Murillo, Zurbarán, Ribera, Pereda, Alonso Cano...

En el Barroco se da una gran importancia al efecto escénico y la disposición teatral. Vuelve el patetismo, pero con recursos mucho más efectistas: cuerpos contorsionados, llagas, heridas, sangre. La policromía logra el mayor realismo. En todo caso, no hay que olvidar que en el Barroco conviven dos tendencias diferentes: el naturalismo y la teatralidad, de ahí que cada artista vaya encaminándose hacia una de las dos vertientes.

En el XVIII el equilibrio entre belleza y emotividad está representado en nuestro país por Juan Pascual de Mena, Francisco Salzillo y sobre todo Luis Salvador Carmona, autor de una de las principales joyas del arte cristológico madrileño: el *Cristo de la Fe y el Perdón*.

En el último tercio del XVIII y el primer tercio del siglo XIX la escultura vuelve a los cánones grecorromanos. Es el momento del Neoclasicismo, con el culto a una belleza distante que será desbancada por el apasionamiento del

# El culto a la Virgen

Blanca como un cirio,  
pura como un lirio,  
la Virgen divina  
al templo camina,  
llevando en sus brazos cual rayo de luz  
al Niño Jesús.

Cuando Simeón  
ve a Cristo en Sión  
le toma y le mira,  
y canta y suspira.  
María: ¡qué espada de pena y dolor  
herirá tu amor!

La Virgen María,  
después de aquel día,  
miraba a Jesús,  
entre dos ladrones, clavado en la cruz.

«Blanca como un cirio»,  
de Jacinto VERDAGUER

Aunque el culto a la madre de Dios existe desde los primeros tiempos del cristianismo, fue a partir del siglo XI cuando empezaron a crearse órdenes religiosas, monasterios y templos consagrados a la Virgen. La generalización del culto a santa María en el Medievo es explicada por Henry Charles Lea:

Hay algo inexpresablemente atractivo en la concepción medieval de la Virgen, y la extensión de su culto era inevitable. Dios era un rey excesivamente infinito, alto y terrible como para ser alcanzado; el Espíritu Santo era una abstracción que no podía ser aprehendida por la mente humana; Cristo, a pesar de su infinito amor y autosacrificio, era invocado demasiado frecuentemente como juez y mediador como para ser enteramente misericordioso; la Virgen, sin embargo, era la encarnación de la pura ternura maternal, cuyos sufrimientos por su Hijo divino la hicieron más ansiosamente benefactora en su deseo de ayudar y salvar a la raza humana por la cual Él había muerto.

Santa María fue proclamada Madre de Dios en el Concilio de Éfeso, en el año 431, y a partir de ahí se generalizó su culto entre los cristianos. El culto mariano creció de tal forma que la Iglesia tuvo que dosificarlo ante el riesgo

de que pudiera sobrepasar al culto a Jesucristo. Por otra parte, la Reforma protestante se desvinculó del culto a la Virgen y promovió la iconoclastia —destrucción de las imágenes—. En el siglo XIX la devoción a santa María cobra un nuevo auge tras las apariciones de Fátima y Lourdes, junto con la institución de los dogmas de la Inmaculada Concepción (1854) y de la Asunción (1950).

# Iconografía mariana

La historia de la Virgen aparece puntualmente en los evangelios, ciñéndose a momentos clave de la infancia y la pasión de su hijo Jesús. Los aspectos biográficos están reflejados con mayor detalle en los llamados *evangelios apócrifos* y en la *Leyenda dorada*. De dichos textos surge el conocimiento de la vida de María, y a la vez surgen toda una serie de iconografías que acrecientan la devoción mariana.

A nivel artístico, la realización de imágenes de santa María requiere unas destrezas diferentes de la iconografía cristológica. Si en los cristos es fundamental el dominio de la anatomía y el desnudo, en las vírgenes, que suelen mostrar solamente la cara y las manos, se requiere un dominio de los pliegues de las vestiduras y del color. Tan sólo en la presencia del Niño Jesús, que a veces se presenta desnudito o con poca ropa, puede haber un mayor lucimiento anatómico. En cualquier caso, se valora del escultor la capacidad expresiva y la emotividad, que deberá estar concentrada en las facciones del rostro de la Virgen.

Reseñamos a continuación los principales hitos en la vida de santa María y su reflejo en el arte, y en concreto en la pintura y la escultura madrileñas.

- **El abrazo de santa Ana y san Joaquín.** Según san Jerónimo, los padres de la Virgen, santa Ana y san Joaquín, tras veinte años casados, seguían sin tener descendencia. Entonces Joaquín quiso retirarse al desierto durante cuarenta días para hacer penitencia. Allí se le apareció un ángel y le dio la buena nueva de que su mujer tendría una hija, a la que llamarían María, la cual sería santificada en el seno de su madre. De ella nacería el salvador del mundo: Jesús. Al regresar del desierto, Joaquín se encontró con su mujer Ana en la Puerta Dorada de Jerusalén, y allí se dieron un abrazo. Para la doctrina inmaculista, este abrazo en la Puerta Dorada fue considerado un símbolo de la concepción virginal de María. Sobre esta temática hay un interesante cuadro de Eugenio Cajés en la Academia de San Fernando.
- **La Natividad de María.** María —*Miriam*, en hebreo— procedía, según la *Leyenda dorada*, de la tribu de Judá y de la estirpe de David. La



AVE &

GRACIA PLENA

DNVS TECVM