

---

# El rostro de Cristo en el arte

## *The face of Christ in art*

---

Fermín LABARGA

Facultad de Teología, Universidad de Navarra  
flabarga@unav.es

**Abstract:** Throughout the centuries, Christian Art has represented Christ according to a series of features in which the theology and spirituality of each epoch are reflected. In this paper we go from the earliest Christian representations of Christ as the Good Shepherd and Philosopher up to the present day, through the Christ in majesty of the Romanesque style, the suffering Christ of the Gothic, the *perfectus Deus* and *perfectus homo* of the Renaissance, the triumphant Christ characteristic of the post-Tridentine Baroque, and 19th century historicism.

**Keywords:** Art, Theology, Iconography, Christ.

**Resumen:** A lo largo de los siglos, el arte cristiano ha representado a Cristo de acuerdo con una serie de rasgos en los que se refleja la teología y la espiritualidad de cada época. En esta ponencia se hará un repaso desde las primeras representaciones paleocristianas de Cristo como Buen Pastor y Filósofo hasta la actualidad, pasando por el Cristo en majestad del Románico, el Cristo sufriente del Gótico, el *perfectus Deus* et *perfectus homo* del Renacimiento, el Cristo triunfante que propone el Barroco después del concilio de Trento, o las propuestas historicistas del siglo XIX.

**Palabras clave:** Arte, Teología, Iconografía, Cristo.

### *VULTUM TUUM REQUIRAM, DOMINE!*

Nadie en toda la historia de la humanidad ha suscitado tanto interés como Jesucristo. Todo lo que se refiere a Él resulta interesante: sus hechos, sus palabras, los lugares donde vivió... Y también, por supuesto, su aspecto físico. ¿Cómo era? ¿Alto o bajo, rubio o moreno, guapo o feo? Curiosamente, los relatos evangélicos nada dicen al respecto. Así como es posible inferir de dichos relatos numerosos rasgos de la personalidad humana del Señor, sin embargo nada puede extraerse que haga referencia a su aspecto y figura. Seguramente muchas veces nos hemos planteado el interrogante de porqué los evangelistas no nos han legado una descripción física de Cristo. Probablemente por varios motivos relacionados entre sí:

- 1) Los evangelistas no dieron importancia a este detalle. Como señala Leclercq, en el ambiente judío de la época de Jesús existía una auténtica aversión a la representación artística de las personas; por lo que sostiene

que de haber nacido Cristo en ambiente helénico habría sido muy verosímil contar con retratos y estatuas que habrían transmitido sus rasgos físicos a la posteridad<sup>1</sup>. Afirmación arriesgada porque, aunque es cierto que existía en el ámbito greco-latino la costumbre del retrato, ésta se relacionaba casi siempre con la función representativa oficial o, más frecuentemente, con los rituales funerarios<sup>2</sup>.

- 2) Lo cierto es que en la antigüedad no existía el mismo interés que hoy poseemos por el aspecto físico de una persona; este interés es reciente y se ha incrementado espectacularmente a partir de la aparición de la fotografía. El retrato, como tal, salvo algunas raras excepciones, no comienza a difundirse hasta el siglo XIV.
- 3) De hecho, tampoco resulta habitual en las biografías de la época antigua encontrar descripciones físicas del protagonista. Como señala Amato, «éste es un requisito de las vidas modernas. El método antiguo recababa el carácter del personaje de sus dichos y de sus hechos (...) Como los autores de los *bioi* [género literario], también los evangelistas tienden a caracterizar su personaje no ofreciendo una fotografía de Jesús, sino (...) una imagen interpretada y meditada»<sup>3</sup>.

Por tanto, si bien es cierto que los evangelistas no aportan esa descripción física de Cristo, sí aportan numerosos detalles de su personalidad de manera que no resulta difícil construir una fisonomía muy precisa que resulta imprescindible encajar en los usos y costumbres de la Palestina del siglo I. A pesar de lo cual, parece que pronto las primitivas comunidades cristianas demostraron gran interés por conocer, entre otros, los rasgos físicos del Maestro, tal y como se puede comprobar en algunos evangelios apócrifos.

En cualquier caso, podemos asegurar que tanto desde el punto de vista de la Teología como de la historia del Arte, ha resultado muy conveniente que no exista un retrato de Cristo. Gracias a ello, los artistas han tenido una libertad casi absoluta a la hora de representar al Señor, cada uno desde su perspectiva, estilo, mentalidad, experiencia espiritual y época. Lo que, en sí mismo, no deja de ser un reto apasionante porque se trata de representar de forma plástica nada menos que a Dios hecho hombre. Vasari refiere que Leonardo da Vinci no conseguía

---

<sup>1</sup> Henri LECLERQ, *Jesu-Christ*, en *Dictionnaire d'Archeologie cbrétienne et de Liturgie*, t. VII/2, col. 2394.

<sup>2</sup> Sobre el retrato en la antigüedad y su uso en el cristianismo primitivo, *vid.* André GRABAR, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza, Madrid, 1998, pp. 65-87.

<sup>3</sup> Angelo AMATO, *Jesús el Señor*, BAC, <sup>2</sup>Madrid, 2009, p. 84.

culminar el lienzo de la Última Cena, en el que la figura central de Cristo estaba solo abocetada. Urgido por el prior del convento dominicano de Santa María de las Gracias para el que estaba destinado,

Leonardo expuso con toda seriedad las razones que tenía para demorar su trabajo. La principal consistía en el escrúpulo que se le había colado de pronto en el cerebro respecto a la figura de Jesucristo. Consideraba una profanación indigna pintar a éste de cualquier manera, como si no hubiese sido más que un hombre vulgar. La expresión, la actitud, el contorno, la postura de las manos y el manto que vestía el Redentor en la solemnísima ocasión de la cena con sus discípulos requería para pintarlos no sólo una profunda meditación, sino el hallazgo de un modelo que, según iba comprendiendo, no era posible encontrar en el mundo. La belleza y la gracia celeste que debía tener la Divinidad, encarnada en figura humana, sobrecogían su ánimo e inmovilizaban sus pinceles<sup>4</sup>.

Para la Teología, la ausencia total de un verdadero retrato de Cristo concuerda plenamente con la propuesta del misterio de Cristo a cada persona de cada época y de cada lugar como un descubrimiento personal que, en la Tradición de la Iglesia, se sustenta en la fe legada por los apóstoles. No existen pruebas científicas para demostrar la verdad del cristianismo, ni debe buscarse en la ciencia una seguridad experimental que haga innecesaria la apuesta de la fe. Por ello no hay, ni habrá, certificados científicos para las verdades de fe. Tampoco un retrato oficial de Cristo que nos impida imaginárnoslo a cada uno como mejor nos parezca. El verdadero rostro de Cristo hay que buscarlo en los Evangelios y no en reliquia alguna, por desconcertante que ésta resulte para los científicos y atractiva para quienes buscan seguridades. De la misma manera que la peregrinación a los Santos Lugares sirve para comprender mejor el Evangelio y, de alguna forma, experimentar más cercano a Cristo, así las diversas plasmaciones que los artistas han ofrecido a lo largo de tantos siglos, nos ayudan a comprender mejor la grandeza del que es Dios y hombre verdadero. Ninguna lo abarca en su totalidad, de modo que todas resultan complementarias. Y en una suerte de gran y rico *collage* reflejan aspectos diferentes del mismo misterio de Cristo. Porque, como señala Evdokimov, «todos los iconos de Cristo dan la impresión de una semejanza fundamental, se la reconoce inmediatamente, pero esta semejanza no es retratística»<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Giorgio VASARI, *Vida de grandes artistas*, Edime, Madrid, 1976, pp. 70-71.

<sup>5</sup> Paul EVDOKIMOV, *El arte del icono. Teología de la belleza*, Publicaciones Claretianas, Madrid, 1991, p. 213.

## 1. LAS PRIMERAS REPRESENTACIONES DE CRISTO: ENTRE EL SÍMBOLO Y LA FIGURA

El cristianismo surge en el seno del judaísmo. El pueblo judío entendía, y entiende, de manera radical la prohibición veterotestamentaria de construirse imágenes de seres vivos que puedan inducirle a la idolatría. Por eso, en el cristianismo primitivo no se percibe tampoco la necesidad de imágenes. Sin embargo, con el transcurrir de los siglos se plantea el problema de su conveniencia y licitud que, al menos, presenta dos vertientes diversas aunque estrechamente relacionadas entre sí.

Por una parte, aparece la dimensión práctica: si se representa a la divinidad bajo la forma de seres vivos, animales o personas, existe un riesgo real y muy próximo de caer en la idolatría. Así había sucedido en numerosos pueblos, incluidos Israel (becerro de oro), Grecia y Roma. Este peligro era el que pretendían evitar, en primer término, las prohibiciones veterotestamentarias (Ex 20,4; Dt 4, 15) que siguen vigentes en las primitivas comunidades cristianas.

Ahora bien, bajo dicha prohibición subyace otro asunto de mayor calado y de naturaleza exclusivamente intelectual o teórica. ¿Es posible representar a la divinidad, al margen del hipotético riesgo idolátrico? Es decir, aunque estuviéramos convencidos de que no hay riesgo ninguno de idolatría, ¿podríamos representar bajo formas figurativas y sensibles a Dios? Este segundo problema, de carácter teórico, tiene una respuesta clara y rotunda: No es posible, porque Dios es completamente trascendente y está más allá de cualquier posibilidad de ser representado por el hombre. Siguiendo la terminología de Rudolf Otto, Dios es el *mysterium tremendum et fascinans*, y con Kierkegaard podemos referirnos a Él como el *totalmente otro*. A este convencimiento también llegó el pueblo de Israel que eludía, incluso, el pronunciar el nombre de Dios.

Por tanto, no es conveniente desde un punto de vista práctico y no resulta posible desde el punto de vista teórico. Sin embargo, todo este planteamiento se resquebraja a partir de la irrupción de Dios en medio de los hombres. La novedad que plantea el cristianismo es que Dios, el *totalmente otro*, se ha encarnado y ha asumido la naturaleza humana (*kénosis*), entrando de esta forma en la historia de los hombres. Desde el mismo momento en que Dios asume la humanidad en la persona de Cristo, ya es posible representar a Dios bajo el aspecto humano que él ha asumido. Por tanto, se diluye la cuestión teórica o intelectual y ya sólo permanece la más práctica del riesgo de idolatría. Vencer esta dificultad será un objetivo del cristianismo tardo-antiguo pues la representación figurativa desagradaba a los cristianos de origen judío y constituía una tentación real para los de origen pagano.

A pesar del riesgo, se sabe fehacientemente que ya en el siglo IV y, de manera generalizada, durante los dos siguientes, las imágenes se integraron en la vida cristiana de los fieles, aun cuando en muchos casos suscitaban recelo en los pastores. La doctrina de la Iglesia sobre las imágenes resulta muy tardía y, por el contrario, abundan los pasajes de los Santos Padres en los que alertan frente a los riesgos que conllevan. La reflexión teológica ayudó a clarificar este punto. Una vez que los concilios de Nicea (325), Éfeso (431) y Calcedonia (451) han definido solemnemente que Jesucristo es Dios y hombre verdadero y que ambas naturalezas conviven en una única persona sin confusión, es posible llegar al convencimiento de la posibilidad de representar figurativamente a Cristo bajo su aspecto humano, encarnado. En dicha representación también ha de ser posible descubrir el destello de su condición divina, y de ahí que se haga habitual el uso del nimbo crucífero y de la mandorla mística que, al igual que el fondo de oro o *luz* de la iconografía ortodoxa, simbolizan la *doxa*, el resplandor divino.

Dejando al margen el riesgo práctico –en ningún caso teórico– de la idolatría, en realidad, el verdadero problema de la representación figurativa de la divinidad se concentra en la imagen destinada al culto, a la veneración. No ofrece ninguna resistencia la posibilidad de utilizar símbolos ya que difícilmente pueden llegar a ser considerados divinos. Tampoco ofrece peligro, salvo para los rudos, la representación de escenas narrativas, pues queda muy patente su función catequética. El problema aparece cuando se individualiza una imagen y comienza a ser objeto de culto específico. Y, por encima de cualquier otra, la de Jesucristo. Porque a los demás personajes representados, incluida la Virgen, no puede atribuírseles otra condición que la de seres vivos creados por Dios, por tanto, meras criaturas. No es éste, sin embargo, el problema suscitado al representar a Cristo, que es Dios y hombre a la vez. ¿Es posible representar su naturaleza divina? Evidentemente no, si no es por medio de una simbología que es fruto de un mero acuerdo iconográfico (y por lo general, muy poco satisfactorio) asentado por el uso. Ahora bien, la naturaleza humana de Cristo concretada en su persona, única y real, sí es posible representarla.

Las representaciones figurativas más antiguas de Cristo son el resultado de la adaptación del cristianismo a los usos y costumbres del mundo en el que vive y, según Grabar, muestran «una gran variedad en la utilización de los rasgos que servían para caracterizar[lo]»<sup>6</sup>. Para Belting, lo mismo que antes para Dobsbutz

---

<sup>6</sup> GRABAR, *op. cit.*, p. 114.

se trata, sin duda, de una prueba evidente de la helenización del cristianismo<sup>7</sup>. En este proceso, se aprovechan tipos iconográficos habituales en la sociedad romana otorgándoles una significación específicamente cristiana. Así tenemos el *pastor* y el *filósofo*.

El pastor con el ternero (*moscóforo*) o el cordero (*crióforo*) sobre sus hombros era una iconografía habitual en el mundo greco-romano que el primitivo cristianismo adoptó sin ninguna dificultad identificándolo como el Buen Pastor. Era, sin más, una imagen decorativa que mostraba a un muchacho joven cargando una res sobre sus hombros. Inmediatamente, los cristianos lo interpretaron en clave cristológica y adoptaron su uso, como se comprueba ya en las catacumbas<sup>8</sup>.

De manera similar, la representación de Cristo como filósofo o maestro tiene su origen en la costumbre habitual de hacer imágenes del fundador de una escuela o academia para colocarlas en un lugar destacado y perpetuar así su memoria, singularmente tras su fallecimiento. También en este caso los cristianos entendieron que era una manera apropiada para representar a Cristo que es el Maestro de una nueva y sublime doctrina<sup>9</sup>. No es infrecuente que, a su lado, aparezcan los discípulos, generalmente reducidos en la estatuaria a Pedro y Pablo como representantes de los demás.

Sobre todo en el caso del moscóforo-Buen Pastor, la representación de Cristo con aspecto de hombre joven, semidesnudo, de cabello corto e imberbe, que asume en cierta manera el ideal helenístico de belleza masculina, hoy nos resulta un tanto extraña, a pesar de que fue la que prevaleció hasta el siglo IV. Según Jensen, «the predominance of this Jesus type in the earliest iconography suggests that visual art, at least, emphasized Jesus' role as healer and wonderwor-

---

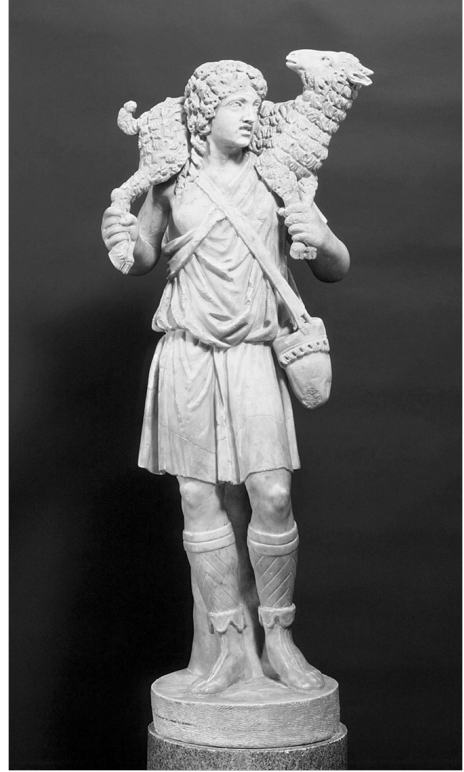
<sup>7</sup> Hans BELTING, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Akal, Madrid, 2009, pp. 77-81. Erst VON DOBSCHÜTZ, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, J. C. Hinrichs, Leipzig, 1899. Tuvo una segunda edición en 1909, que se ha traducido al italiano: *Immagini di Cristo*, Medusa, Milano, 2006, pp. 29-42. Esta última es la que he utilizado. También va en este sentido Piergiuseppe BERNARDI, *I colori di Dio. L'immagine cristiana fra Oriente e Occidente*, Bruno Mondadori, Genova, 2007, pp. 8-12, si bien señala que la imagen cristiana logra una identidad propia que integra siempre realismo y simbolismo.

<sup>8</sup> Frédéric TRISTAN, *Les premières images chrétiennes. Du symbole à l'icône, II<sup>e</sup> s.-V<sup>e</sup> s.*, Fayard, Ligugé-Poitiers, 1996, pp. 123-141.

<sup>9</sup> San Ireneo de Lyon (*Adversus haereses* I, 26, 6) refiere la existencia de una secta gnóstica dirigida por Carpócrates en la que afirmaban poseer una imagen auténtica de Cristo, mandada hacer por Poncio Pilatos, y que había colocado junto a las de otros grandes pensadores de la historia, como Pitágoras, Platón o Aristóteles. Citado por Georges GHARIB, *Le icone di Cristo. Storia e culto*, Città Nuova Editrice, Roma, 1993, p. 27.

ker during his earthly ministry, which, according to early theologians, showed forth the power and glory of God as well as Christ's role of savior»<sup>10</sup>. Según indica Male, esta representación triunfal de Cristo tiene su origen en las villas griegas del Asia Menor, donde resultaba familiar dicho tipo iconográfico, que luego pasó a Roma. Como era preciso indicar de algún modo el carácter divino de Cristo se adoptó la convención de situar un nimbo sobre su cabeza<sup>11</sup>. No obstante, algunos autores sostienen que esta representación obedece, más bien, al deseo explícito de evitar cualquier similitud con la representación plástica de los dioses paganos, como Zeus o Júpiter, provistos siempre de poblada barba<sup>12</sup>.

De todos modos, esta iconografía desaparece pronto al imponerse la que conocemos hasta hoy, de origen sirio. Cristo aparece en la plenitud de la edad, con pelo largo y barba (normalmente de color negro), poniendo de relieve su virilidad y una pose majestuosa. Por otro lado, siempre aparece vestido con una larga túnica, que le confiere un indudable carácter sacerdotal. Cree Male que este tipo iconográfico se originó en Siria y de allí pasó a Egipto y a Mesopotamia, llegando finalmente también a Roma<sup>13</sup>.



Buen Pastor (s. IV) Museos Vaticanos.

<sup>10</sup> Robin Margaret JENSEN, *Face to face. Portraits of the Divine in Early Christianity*, Fortress Press, Minneapolis, 1989, p. 152.

<sup>11</sup> Emile MALE, *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du moyen âge*, París, 1922, pp. 48-51.

<sup>12</sup> GHARIB, *op. cit.*, p. 16, ofrece el testimonio de Teodoro el lector, testigo de cómo un pintor vio paralizada su mano al intentar pintar a Cristo con la apariencia, sobre todo en cabello y barba, de Zeus. Lo mismo relata san Juan Crisóstomo. Por el contrario, GRABAR, *op. cit.*, p. 114 sostiene que «es hora de denunciar el error de quienes atribuyen a una influencia oriental, siria o aramea, las imágenes de Cristo barbado de largos cabellos».

<sup>13</sup> MALE, *op. cit.*, p. 52.

Estas primitivas imágenes no recibían ninguna veneración porque desempeñaban otra función, «no abordan el tema de la personalidad de Jesús, sino el de su misión. No pretenden aclarar el misterio de su persona, sino expresar lo que Jesús era para el creyente de aquellos tiempos heroicos: Salvador ante todo, protector y guía de los que van a la muerte»<sup>14</sup>. Efectivamente, se representan episodios de la Escritura, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, pero otorgándoles una significación simbólica relacionada con las celebraciones sacramentales y con la vida eterna que aguardaban los fieles. En su núcleo, todas resultan expresión de la fe en Cristo que obra la salvación.

Con todo, existen símbolos específicamente referidos a Cristo, a cuya imagen sustituyen. Así aparecen el crismón o el pez, pero también el cordero que prolifera especialmente en el siglo V, situado sobre un montículo (en referencia al Calvario) y con el nimbo crucífero. Ésta fue la manera típica y oficial de representar a Cristo hasta el concilio quinisexto o trulliano celebrado en Constantinopla en el año 692 (aunque no reconocido oficialmente como tal por la Iglesia Católica), en cuyo canon 82 se determina que deje de representarse a Cristo de manera simbólica, por medio de un cordero, y que se le represente bajo la forma de hombre que asumió en la Encarnación<sup>15</sup>. Todavía en el ábside de la basílica de San Apolinario in clase (Ravenna) aparece la Cruz en el lugar que debería ocupar la imagen de Cristo.

Tras el edicto de Milán (313), por el que el emperador Constantino otorgaba al cristianismo la condición de religión lícita en el Imperio, la Iglesia comenzó a plantearse la necesidad de contar con espacios celebrativos. No hay ninguna duda de que en la liturgia comenzaron a introducirse ritos procedentes del ceremonial de la corte imperial, entre ellos la gran procesión de entrada; también se incorporaron algunos usos referidos al modo de vestir y al uso de insignias. Todo ello deparó que a la hora de representar a Cristo se le revistiera de los atributos imperiales. Esta forma se puede apreciar en los magníficos mosaicos de San Vitale de Ravenna (meditados del s. VI), así como en el ábside de la basílica de Santa Pudenziana en Roma, una de las mejores plasmaciones del Cristo *imperator*.

En San Vitale de Ravenna, Cristo aparece sentado sobre el globo terráqueo y, siguiendo la tradición griega, con aspecto juvenil, risueño, con cabellos ondulantes e imberbe; viste a la usanza romana, con toga y manto de color oscuro

<sup>14</sup> Juan PLAZAOLA, *La Iglesia y el arte*, BAC, Madrid, 2001, p. 71.

<sup>15</sup> J. D. MANSI, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, XI, Florencia, 1795, col. 977. Sobre esta cuestión, y sus implicaciones, puede verse André GRABAR, *La iconoclastia bizantina*, Akal, Madrid, 1988, pp. 92-93.



(probablemente púrpura) decorado con ricas cenefas doradas. En torno a su cabeza aparece el nimbo crucífero. Tanto en el conocido mosaico de Cristo Buen Pastor del mausoleo de Gala Placidia (425-430) como en los mosaicos de la zona más alta de la basílica de San Apolinar Nuevo, que son de la época de Teodorico, también se mantiene esta misma iconografía del Cristo helenizante.

No obstante, dicha forma de representación va a ir cediendo paso paulatinamente al tipo iconográfico procedente de Siria, según se ha indicado. De este modo aparece ya en la misma basílica de San Vitale en la clave (o intradós) del arco triunfal. En la misma ciudad de Ravenna, en la basílica de San Apolinar Nuevo, aparece esta misma iconografía de Cristo como emperador, recalcada al ocupar majestuosamente el trono y portar en su mano el cetro. Cuatro ángeles custodian el trono y hacia él se encamina una procesión que recuerda a los desfiles de la corte, si bien corresponde ya a la época del exarcado bizantino.

Estas dos formas de representación iconográfica pueden deberse, en el fondo, a un trasfondo teológico diferente, que apunta a la profesión de fe sobre la divinidad de Jesucristo. Arrio había sostenido que Cristo no era verdaderamente Dios sino un hombre divinizado, y por tanto no tenía más que una sola naturaleza, la humana. Este hombre divinizado, asimilado a Dios pero que no es Dios por esencia, se percata de su misión salvífica a lo largo de su vida, especialmente en el bautismo. En el baptisterio de los arrianos de Ravenna, el tema del bautismo de Cristo sirve para decorar la cúpula de este edificio centralizado; y, al igual que ocurre en los casos antes mencionados, en ella se representa a Cristo como un joven imberbe sobre el que se posa la paloma del Espíritu Santo. ¿Quiere esto significar la mera condición humana de Cristo según sostenían los arrianos? Hay quienes así opinan, señalando que, por el contrario, en el baptisterio de los Ortodoxos, o Neoniano, la misma escena presenta a Cristo en edad adulta y barbado<sup>16</sup>.

Según Leclerq, frente a los arrianos, se insistió exageradamente en la divinidad de Cristo

Algunos historiadores del arte y de la liturgia han subrayado este hecho, aunque, a veces, de una manera no exenta de cierta exageración: el Salvador no sería ya el Hombre Jesús, el primogénito de sus hermanos y nuestro Sumo Sacerdote, sino sólo el Dios a quien se teme y a quien se mira de lejos; ya no se le representa, como era el caso en las catacumbas, con los rasgos del Buen Pastor, sino con los de un juez temible en los mosaicos nuevos. Es preciso evitar, en este campo, toda simplificación<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> JENSEN, *op. cit.*, pp. 162-165.

<sup>17</sup> Jean LECLERQ, *Consideraciones monásticas sobre Cristo en la Edad Media*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1999, p. 64.

Lo cual, sin embargo, no puede hacernos olvidar –como subraya Schönborn– que «como consecuencia de las luchas contra los arrianos, surgieron las primeras grandes representaciones del Pantócrator: si en la conciencia de la fe no cabe la menor duda de la divinidad de Cristo, el arte puede entonces atreverse a contemplar su divinidad como la imagen perfecta del Padre»<sup>18</sup>.

## 2. EL ROSTRO DEL SEÑOR. A LA BÚSQUEDA DE LA VERA ICONA

Las representaciones de Cristo respondían, por el momento, a un propósito fundamentalmente simbólico y teológico. No buscaban, por tanto, representar el aspecto que Cristo tuvo en su vida terrena. Sin embargo, poco a poco, se va a notar un deseo cada vez mayor de contar con el verdadero retrato de Cristo, lo que dio lugar a un proceso retrospectivo de búsqueda de la *Vera Icona*.

Como ya se ha indicado, los evangelios no ofrecen una descripción física de Cristo. A pesar de lo cual, se certifica ya desde antiguo el deseo de saber cómo era físicamente. Los Santos Padres plantean esta cuestión y se decantan por dos vías disparejas, al afirmar unos que la apariencia de Cristo no tenía atractivo alguno y otros, por el contrario, que poseía una belleza única e impactante.

Aquellos que sostenían que Cristo era feo e, incluso, malformado se basaban en una afirmación del profeta Isaías (53,3), que al referirse al Mesías –en su Pasión– dice que «lo vimos sin aspecto atrayente, despreciado y evitado de los hombres, como un hombre de dolores, acostumbrado a sufrimientos». En esta línea se sitúan san Justino (deforme), Clemente de Alejandría (de feo rostro), Orígenes (no refuta a Celso que éste considere a Cristo de baja estatura y sin belleza alguna) y Tertuliano.

En una línea completamente opuesta, tomando pie del salmo 44,3 que invoca al Señor como «el más bello de los hombres», san Juan Crisóstomo, san Jerónimo, san Gregorio Nacianceno, san Juan Damasceno, Teodoreto de Ciro y Epifanio aseguraban que la apariencia física de Cristo había sido majestuosa, con un porte elegante y unos rasgos de gran belleza varonil. Romano *el meloda* resume los argumentos de todos ellos señalando que debía ser perfecta la belleza de quien es el mismo autor de la belleza.

Esta vía, asumida también por la liturgia, se vio reforzada ya en la Edad Media con la aparición de una supuesta carta dirigida por el gobernador romano

---

<sup>18</sup> Christoph VON SCHÖNBORN, *El icono de Cristo. Una introducción teológica*, Encuentro, Madrid, 1999, p. 26.

de Jerusalén, Publio Léntulo, al Senado informando sobre el caso del predicador galileo en el que ofrecía una completa descripción:

Es de estatura alta, mas sin exceso; gallardo; su rostro venerable inspira amor y temor a los que le miran; sus cabellos son de color de avellana madura y lasos, o sea lisos, casi hasta las orejas, pero desde éstas un poco rizados, de color de cera virgen y muy resplandecientes, desde los hombros lisos y sueltos, partidos en medio de la cabeza, según la costumbre de los nazarenos. La frente es llana y muy serena, sin la menor arruga en la cara, agraciada por un agradable sonrosado. En su nariz y boca no hay imperfección alguna. Tiene la barba poblada, mas no larga, partida igualmente en medio, del mismo color que el cabello, sin vello alguno en lo demás del rostro. Su aspecto es sencillo y grave; los ojos garzos, o sean blancos y azules claros. Es terrible en el reprender, suave y amable en el amonestar, alegre con gravedad. (...) La conformación de su cuerpo es sumamente perfecta; sus brazos y manos son muy agradables a la vista.

Este texto, cuyo carácter apócrifo o mera falsificación ya denunció Lorenzo Valla en 1440, influyó sin embargo decisivamente a través de la literatura espiritual, singularmente de la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, el Cartujano, y tiene una gran repercusión en la iconografía, que adopta sin dificultad el estereotipo occidental latino de Cristo, como muestra el retrato de Cristo de Jan van Eyck, tantas veces copiado<sup>19</sup>.

Por otra parte, la opción de la belleza física de Cristo se acomoda mejor a la reflexión teológica, que tiene de fondo una fuerte impronta filosófica, según la cual los trascendentales son entre sí intercambiables; por tanto, si sabemos que Cristo es la suma perfección, la suma verdad y el sumo bien, también le corresponde lógicamente la suma belleza. Además, como afirma Pelikan, «dentro de la tríada clásica de lo bueno, lo verdadero y lo bello, ha sido lo bello lo que ha servido para retratar a Jesús de una forma más efectiva y más atrayente»<sup>20</sup>.

Se suele afirmar que una imagen vale más que mil palabras. Muchos no se contentaron con oír hablar de Cristo, quisieron también verle, evidentemente, por medio de un retrato; querían contemplar su verdadero retrato, la *vera icona*. Y a partir de aquí surgen diversas leyendas, algunas de las cuales son recogidas por los Evangelios apócrifos y los escritores de la antigüedad cristiana. Como ya

<sup>19</sup> David FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, Cátedra, Madrid, 1992, pp. 248-249. Hugo O. BIZARRI y Carlos N. SAINZ DE LA MAZA, *La Carta de Léntulo al Senado de Roma: Fortuna de un retrato de Cristo en la Baja Edad Media castellana*, en RILCE, 10 (1994), pp. 43-58.

<sup>20</sup> Jaroslav PELIKAN, *Jesús a través de los siglos. Su lugar en la historia de la cultura*, Herder, Barcelona, 1999, p. 169.

señaló Erst von Dobschütz a finales del siglo XIX son tres los relatos principales que, a su vez, constituyen la justificación histórica y/o milagrosa de otras tantas representaciones iconográficas del rostro de Cristo, si bien existen otros ejemplares de antigua y larga tradición como, por ejemplo, el icono de Cristo de la ciudad de Camulia<sup>21</sup>.

### 1) El retrato para el rey Abgar de Edesa<sup>22</sup>

Según relata una antiquísima leyenda, recogida en un texto apócrifo<sup>23</sup>, el rey Abgar de Edesa (actualmente, la ciudad de Urfa en Turquía, muy cerca de la frontera con Siria), habiendo oído hablar de Cristo y deseando conocerle –algunas versiones añaden que esperando de él la curación de una enfermedad incurable– habría mandado a un emisario rogándole que accediera a su petición de visitarle en Edesa. Siendo esto imposible, al menos solicitaba contar con un retrato del Señor, para lo que envió también un pintor. Éste fue incapaz de reflejar en el lienzo el rostro de Cristo, quien deseando complacer al rey Abgar, tomó un paño (el *mandylion*) y se lo colocó sobre la faz, quedando impresas de manera milagrosa sus facciones. A este retrato auténtico y milagroso, acompañó una carta. Al regresar el emisario y mostrar al rey la santa faz, éste quedó restablecido de inmediato. Tanto el *mandylion* como la carta se conservaban en Edesa como sus más preciados tesoros, hasta que fueron trasladados a Constantinopla. El *mandylion* ha dado lugar a una iconografía muy precisa, con ejemplares tan insignes como la Santa Faz de Laon o el *keramion* de Novgorod de la Galería Tretiakov de Moscú.

### 2) La Verónica<sup>24</sup>

Según refiere otro relato apócrifo, una piadosa mujer llamada Berenice o Verónica, que no quería verse privada de la presencia de Cristo, mandó que le pintaran «un retrato para que, mientras no pudiera gozar de su compañía, me consolara a lo menos la figura de su imagen. Y, yendo yo a llevar el lienzo al pintor para que me lo diseñase, mi Señor salió a mi encuentro (...), me pidió el lienzo y me lo devolvió señalado con la imagen de su rostro venerable»<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> DOBSCHÜTZ, *op. cit.*, pp. 51-64; BELTING, *op. cit.*, pp. 277-299.

<sup>22</sup> Mark GUSCIN, *The Image of Edessa*, Brill, Leiden-Boston, 2009. Una síntesis en DOBSCHÜTZ, *op. cit.*, pp. 91-148; GHARIB, *op. cit.*, pp. 41-57.

<sup>23</sup> Aurelio DE SANTOS OTERO, *Los Evangelios Apócrifos*, BAC, Madrid, 1985, pp. 662-669.

<sup>24</sup> DOBSCHÜTZ, *op. cit.*, pp. 156-189; Massimo CENINI, *Alla ricerca della Veronica*, San Paolo, Milano, 2002; Gerhard WOLF, «Or fu si fatta la sembianza vostra?» *Sguardi alla «vera icona» e alle sue copie artistiche*, en Giovanni MORELLO y Gerhard WOLF, *Il volto di Cristo*, Electa, Milano, 2000, pp. 103-114.

<sup>25</sup> DE SANTOS OTERO, *op. cit.*, pp. 497-498.

Más adelante, el relato se acomodó en la secuencia del camino al Calvario, modificándose un tanto pues, a partir de ahora, Verónica conmovida por el sufrimiento de Cristo mientras cargaba la cruz, limpió con un lienzo su faz dolorosa, sucia por la mezcla de sangre, sudor, lágrimas y polvo. Como agradecimiento a tan piadoso gesto, en el lienzo quedó impresa la santa faz. Esta tradición se difundió con gran éxito, hasta el punto de conformar la cuarta estación del viacrucis.

En la basílica de San Pedro del Vaticano se conservaba el lienzo de la Verónica como una de sus más preciadas reliquias, pero también en otros lugares se guardaban otros tantos presuntos lienzos. Para justificar la existencia de al menos tres de ellos, se explicó que el lienzo de la Verónica estaba doblado en tres pliegues y en todos ellos habría quedado impresa la santa faz.

### 3) La estatua mandada erigir por la hemorroisa

Por último, y teniendo también como protagonista a la misma mujer que se idéntica con la hemorroisa curada por el Señor, se refiere que ésta mandó erigir en su localidad natal, Paneas, una estatua conmemorativa en la que estaba representado Cristo con sus rasgos verdaderos. Así, esta imagen no tendría, desde luego, un origen milagroso, pero cuenta a su favor una tradición constante que recoge la *Historia Eclesiástica* de Eusebio de Cesaréa (VII, 18: PG 20, col. 680), si bien se pierde su rastro a finales del siglo VI<sup>26</sup>.

Estas imágenes presuntamente auténticas de Cristo marcaron el desarrollo de la iconografía. Pero, antes de continuar, y teniendo en cuenta que muchos autores sostienen que existe una reliquia auténtica que ha conservado los rasgos físicos de Jesús de Nazaret, y ha sido la verdadera fuente de la iconografía más extendida desde antiguo, conviene decir algo sobre la Sábana Santa<sup>27</sup>, la más famosa de las reliquias de la Pasión, sobre todo desde que a finales del siglo XIX se comprobó que actuaba como un negativo fotográfico y, de esta manera, presentaba la figura y el rostro de Cristo de una manera absolutamente realista.

Ciertamente, el rostro del hombre de la Sábana Santa coincide en sus rasgos fundamentales con el prototipo iconográfico del *mandylion*, surgido en la zona de Siria y transmitido posteriormente con gran fidelidad. Una interesante hipótesis sugiere que el mismo *mandylion* no sería otra cosa que el rostro de la Sábana San-

<sup>26</sup> DOBSCHÜTZ, *op. cit.*, pp. 149-155; GHARIB, *op. cit.*, pp. 28-34 aporta numerosos testimonios antiguos sobre dicha imagen, que con toda seguridad no fue de Cristo sino, probablemente, de Asclepio.

<sup>27</sup> La bibliografía sobre la Sábana Santa es ingente, por lo que renuncio siquiera a indicar algunos títulos; sirva como compendio el volumen de Mario CAPPI, *La Sindone dalla A alla Z. Storia-Scienza-Fede*, Edizioni Messaggero, Padova, 1997.

ta, estando ésta convenientemente doblada en los pliegues necesarios, expuesto en un relicario. Habría pasado de Edesa a Constantinopla, donde se custodiaba en la cámara de las reliquias hasta que fue sustraída probablemente durante la IV Cruzada, momento en el que pasó a poder de un caballero francés quien luego la habría entregado de forma secreta a los Templarios. Tras la supresión del Temple, los descendientes se la habrían entregado a los duques de Saboya<sup>28</sup>.

Sea de ello lo que fuere, caben dos posibles soluciones. Si se da por cierta esta hipótesis, entonces se debe afirmar que el rostro del hombre de la Sábana Santa, conocido desde antiguo, es el origen de la iconografía de Cristo según el denominado modelo sirio-palestino, que ha tenido una fortuna excepcional, llegando prácticamente inalterado hasta nuestros días<sup>29</sup>. Cabe, no obstante, otra solución. Si no se da por cierta la hipótesis anterior ni se admite la identificación de la Sábana Santa con aquella que, según los relatos evangélicos, se utilizó para amortajar a Cristo, entonces podría hablarse no ya del origen de la iconografía ulterior, sino de un producto (¿medieval?) más de ésta, que sigue fielmente los rasgos del mencionado modelo sirio-palestino.

### 3. LA FIJACIÓN DEL ICONO

Existen una serie de constantes iconográficas que determinan la representación de Cristo, singularmente de su santa faz. Estas constantes se corresponden con el modelo aparecido en el *mandylión*, que puede por tanto considerarse como una especie de arquetipo de larga trayectoria e ineludible éxito iconográfico.

Como asegura Fogliadini, «la comprensione, e il relativo riconoscimento della natura teológica e dogmatica delle icone, trova il suo fondamento nell'icona di Cristo, e, più specificamente, nella convinzione da parte della tradizione dell'Ortodossia che lo stesso Cristo, sia nel corso della sua vita terrena che delle suo apparire postpasquale sulla terra, abbia voluto lasciare ad alcune persone dele particolarissime immagini del suo volto: non immagini frutto di creatività artistica o di emozione spirituale, bensì immagini che egli stesso ha in vario modo miracolosamente impresso»<sup>30</sup>. En último término, el icono de Cristo sería una prueba de la realidad de su Encarnación, querida y dejada por él mismo. Del

<sup>28</sup> Barbara FRALE, *Los Templarios y la Sábana Santa*, Alianza, Madrid, 2011.

<sup>29</sup> Flavia MANSERVIGI, *Luomo della Sindone e il volto di Cristo nell'arte. Viaggio nella storia di due immagini uguali*, Casa Editrice Kimerik, Patti, 2013.

<sup>30</sup> Emanuela FOGLIADIANI, *Il volto di Cristo. Gli Acheropiti del Salvatore nella Tradizione dell'Oriente cristiano*, Jaca Book, Foligno, 2011, pp. 14.

mismo modo que el Evangelio constituye el testimonio oral y escrito de la vida y la enseñanza de Cristo, análogamente los iconos serían un testimonio gráfico. De ahí que no puedan ser correctamente interpretados sólo a partir de una clave estética, sino desde la teología.

A este tipo de imagen se denomina *aqueropita* (del griego ἀχειροποίητος)<sup>31</sup>, es decir, no hecha por mano humana, antes por el contrario de origen divino o, al menos, milagroso. En un primer momento sirvió para referirse fundamentalmente al icono de la verdadera efigie de Cristo, impreso por contacto en el mandilyon. Luego se aplicó a otros iconos cuyo origen estaba envuelto en la oscuridad de los tiempos, creyéndose que eran venidos del cielo, pintados milagrosamente o ejecutados por san Lucas o Nicodemo, cuya cercanía a Cristo y a la Virgen les habrían permitido retratarlos.

Resulta, con todo, del mayor interés comprobar cómo este término era utilizado ya por Platón para referirse al mundo de las ideas, que él consideraba el auténtico, de forma que «llega a asumir el significado de verdadero, eterno»<sup>32</sup>. Ya en la antigua Grecia existía la convicción de que algunas imágenes famosas, como el *Palladium* de Troya o de Atenas, habían sido enviadas por Zeus desde el cielo. Esta línea se desarrolló luego en Roma por medio de la *imago efficiens*.

En el cristianismo oriental estas imágenes aqueropitas adquieren también esa misma condición de retrato auténtico, por lo que no cabe otra solución que copiarlo una y otra vez. Esto se hace por medio del icono, que incluso etimológicamente (εἰκών) refiere a la imagen, al retrato. A diferencia de lo que ocurre en Occidente, en el Oriente cristiano se fija un arquetipo iconográfico que luego se repite con muy pocas variaciones por medio de la copia. De hecho, la justificación de este procedimiento surge del convencimiento de que el original plasma los rasgos auténticos del prototipo, en este caso, de Cristo. Por tanto, ya no resta sino reproducirlo lo más fielmente posible, no cabe introducir la imaginación personal del artista porque, en ese caso, sólo contribuiría a distorsionar la imagen auténtica. Así, «la rappresentabilità iconica di Cristo, come ben spiega Giovanni Damasceno nei suoi Discorsi sulle immagini sacre, si configura come conseguenza irrinunciabile dell'autenticità della sua incarnazione»<sup>33</sup>.

Se advierte, por tanto, que el icono es mucho más que una mera imagen sagrada, aproximándose más al concepto occidental de reliquia; constituye una

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 47-70.

<sup>32</sup> M. G. BIANCO, *Aqueropita*, en Angelo DI BERNARDINO (dir.), *Diccionario Patrístico y de la Antigüedad Cristiana*, I, Sígueme, Salamanca, 1991, p. 185.

<sup>33</sup> FOGLIADINI, *op. cit.*, p. 44.

suerte de presencionalización material de aquel a quien representa y, por tanto, posee también algo de su propio poder, una *virtus* que se sitúa en la línea de la sacramentalidad. Y de ahí que alcancen también un papel importante dentro de la celebración litúrgica.

El icono tiene siempre unas características muy marcadas. No busca representar de forma realista sino que introduce unas claves simbólicas que permiten su correcta interpretación: Hieratismo, estaticismo (imágenes sin movimiento, rígidas), frontalidad (no hay perspectiva ni volumen), estilización de líneas, geometrización orientada hacia la belleza plástica, etc. Puede afirmarse que el icono utiliza un lenguaje simbólico, que también afecta al uso de los diferentes colores. Por tanto, no se busca una imagen que copie lo más fielmente posible la naturaleza sino aquella que, por medio de unos usos establecidos en los sagrados cánones, consiga desvelar la esencia y abrir una puerta a la trascendencia para hacer presente a quien representa.

Los iconos más antiguos aparecen el ámbito oriental de la Iglesia en los siglos V y VI y rápidamente alcanzan el favor popular, si bien la jerarquía se mostró mucho más reacia temiendo el peligro de la idolatría. En muy poco tiempo, los iconos se difundieron de manera extraordinaria, sirviendo para la devoción personal pero logrando introducirse también en los templos hasta desempeñar una función destacada en la propia liturgia. La crisis iconoclasta de los siglos VIII y IX contribuyó a elaborar una teología que precisó la doctrina cristiana sobre la imagen sagrada, destacando en esta tarea san Germán de Constantinopla y san Juan Damasceno. La doctrina quedó recogida en el II Concilio de Nicea celebrado en el año 787.

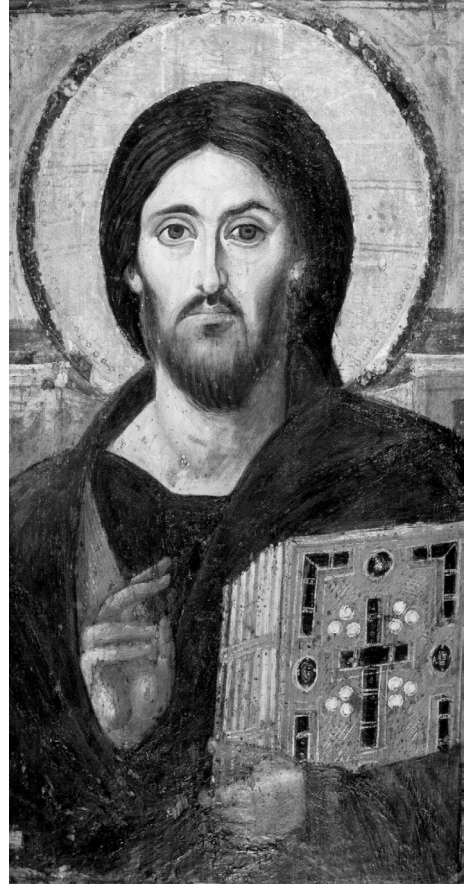
Debido a la destrucción de la mayor parte de los iconos durante la persecución iconoclasta de los siglos VIII y IX, apenas se han conservado ejemplares más antiguos. Quedan algunos que lograron sobrevivir, fundamentalmente en Egipto donde los monjes, principales defensores del uso de las imágenes, tenían gran fuerza. Así, en el monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí se conservan algunos iconos de gran antigüedad, entre los que destaca uno del Cristo pantocrátor, elaborado a la encaústica probablemente en el siglo VI, que le muestra ya con todos los rasgos del modelo siriaco. La excepcional calidad de dicho icono sugiere ser obra de talleres constantinopolitanos y, con gran probabilidad, regalo del emperador Justiniano a este monasterio por él fundado<sup>34</sup>. Con una fuerza expresiva enorme y en forma de retrato frontal de medio cuerpo, pre-

---

<sup>34</sup> Athanasios PALIOURAS, *St. Catherine's Monastery*, Glyka Nera Attikis, 1985, p. 21.



senta a Cristo en la edad adulta, sentado en un trono (cuyo remate se adivina al fondo) con túnica y manto (maphorion), que debieron ser originariamente de color púrpura, bendiciendo con la mano derecha mientras que en la izquierda sostiene un rico evangelario. Por tanto, nos encontramos ante una representación de Cristo como *basileus* o emperador, que algunos autores no dudan en considerar una copia del famoso icono de la puerta del palacio de Chalké, destruido durante la primera revuelta iconoclasta por orden del emperador León III el isaúrico. El rostro, solemne y enjuto, posee un extraño magnetismo, incrementado por su notoria asimetría, que se manifiesta especialmente en la cejas, los grandes ojos muy abiertos, la nariz y el bigote, quedando su mejilla izquierda más hundida que la otra. Según Beltin, «la boca tiene un rasgo sentimental, ligeramente melancólico»<sup>35</sup>. La poblada barba y sus largos cabellos son de color oscuro, que contrastan singularmente sobre el dorado y gran nimbo crucífero que orla la cabeza de Cristo. Velmans destaca la dulzura de la imagen, fruto de una técnica de pintura suave y difuminada<sup>36</sup>. Esta iconografía se repite posteriormente de manera habitual y llega hasta la actualidad. Kurt Weitzmann, uno de los mayores especialistas en los iconos del Sinaí, afirma que «poniendo la figura de Cristo en posición frontal, sobre el eje perpendicular de la pintura, con los ojos muy abiertos, de modo que no se fijan en ningún punto concreto, el artista acierta a producir un efecto de lejanía y atemporalidad, una expresión figurativa de la naturaleza divina». Por otra parte, «conjugando, de modo sutil, rasgos abstractos con otros más naturalistas, el ar-



Cristo pantocrátor (s. VI) Monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí.

<sup>35</sup> BELTING, *op. cit.*, p. 180.

<sup>36</sup> Tania VELMANS (dir.), *El mundo del icono. Desde los orígenes hasta la caída de Bizancio*, San Pablo, Madrid, 2003, p. 14.

tista ha conseguido plasmar figurativamente el dogma de la doble naturaleza de Cristo: la naturaleza divina y la naturaleza humana»<sup>37</sup>.

Puede afirmarse que para el siglo X los rasgos específicos de la representación de Cristo ya se han fijado de forma definitiva. El icono contribuye a esa fijación que se extendió también al Occidente europeo. El tipo iconográfico canónico es el siriaco, con la única excepción de la desnudez de Cristo, en el caso de la representación del Crucificado, que se toma del modelo griego o helenístico. Según apunta Male, fueron los monjes huidos del Oriente al extenderse el Islam quienes más contribuyeron a difundir esta iconografía<sup>38</sup> que pervivió con gran fortuna durante siglos, singularmente en el ámbito mediterráneo, alcanzando una monumentalidad sin precedentes en los grandes ábsides de las catedrales sicilianas de Cefalú y Monreale.

En Oriente la devoción se concentró en los iconos, que también adquirieron un papel importante dentro de la liturgia, a diferencia de Occidente. Según indican los tratadistas, los iconos se prestan a ello más fácilmente que la escultura (imagen de tres dimensiones) que se desarrolló en el Occidente. No obstante lo cual, cabe señalar que existen también tallas sagradas que han cumplido una función semejante a la de los iconos, y a las que Guardini denominó «imágenes de culto». Son aquellas que tienen la capacidad de hacer experimentar la presencia de Dios y que suscitan, por tanto, en el ser humano «una actitud especial: respeto, conmoción, adoración, temor y, a la vez, tendencia a acercarse». Por lo general, se trata de imágenes muy antiguas y no suelen ser las más bellas ni ajustadas estrictamente a los cánones estéticos, lo cual contribuye a dotarlas de un aura de misterio y sacralidad<sup>39</sup>.

#### 4. EL ROMÁNICO O LA MAJESTAD DEL JUEZ UNIVERSAL

El románico es el primer estilo artístico que se difunde por toda Europa. Surge en Francia en el siglo XI y se impone a lo largo de unos doscientos años. Si hubiera que destacar un rasgo que define a este estilo, sin duda habría que señalar su carácter simbólico. Por otra parte, y en cuanto se refiere a la iconografía,

<sup>37</sup> Kurt WEITZMANN, *The Monastery of Saint Catherine at the Mount Sinai. The Icons*, I, Princeton, 1973, p. 15.

<sup>38</sup> MALE, *op. cit.*, p. 80.

<sup>39</sup> Romano GUARDINI, *Imagen de culto e imagen de devoción. Carta a un historiador del arte*, en *La esencia de la obra de arte*, Guadarrama, Madrid, 1960, pp. 15-35, donde expone su ya clásica distinción entre ambos tipos de imágenes. La cita en la p. 22.

cada vez resulta más obvia la influencia que la pintura de iconos ejerció en el arte románico.

A la hora de representar a Cristo, destacan dos formas: como Juez omnipotente, el Pantocrátor, y Cristo crucificado en majestad. Ambos modelos iconográficos están transidos de un contenido teológico que se manifiesta muy eficazmente por medio de su simbolismo. A estos, aún podría añadirse un tercero, al que sin embargo no nos vamos a referir: Cristo Niño en los brazos de su Madre. La Virgen *theotokos* ejerce aquí la función de trono, de *sedes sapientiae*. El Niño no está representado como correspondería a su edad; se trata casi de un adulto con tamaño infantil, y refleja de manera evidente su condición divina.

Aunque no conviene exagerar, la llegada del año 1000 produjo inquietud y temor pues se relacionaba con el fin del mundo. Sin embargo, tras superar esa barrera psicológica, se produjo en toda Europa un optimismo vital apoyado por la ausencia de epidemias mortíferas y por la prosperidad económica que dio origen a numerosos núcleos urbanos e hizo posible una red viaria de suma importancia para el intercambio comercial y cultural. En este movimiento pueden englobarse también las cruzadas a partir del año 1075 y el espectacular auge del Camino de Santiago.

Durante los siglos del Medioevo, el feudalismo es el sistema político por el que se rige Europa. Este sistema, que proporciona seguridad a cambio de vasallaje, afectó también a la Iglesia y tuvo su repercusión en la iconografía cristiana, singularmente a la hora de representar a Cristo, al que se reviste de los atributos del señorío temporal pues no en vano es «Rey de reyes y Señor de señores» (Ap. 19, 16). Es el *Pantocrátor* (del griego παντοκράτωρ), el Dios todopoderoso, que en su majestad infinita infunde respeto e, incluso, temor, por lo que también recibe la denominación de *Maiestas Domini*.

Así, «el fiel que adora al Señor se parece a un vasallo o a un caballero, arrodillado ante su soberano, le rinde homenaje y le presta juramento de fidelidad. Es en el contexto de esta sociedad feudal, en la que “la actitud religiosa normal, para los fieles, era la adoración, el homenaje rendido con temor y respeto”, donde adquiere todo su sentido la expresión *Nuestro Señor*», utilizada desde antiguo por la liturgia<sup>40</sup>.

Cristo en su majestad aparece tanto en el interior de los templos, ocupando los grandes ábsides de la nave central, como en las portadas que se abren al Oc-

---

<sup>40</sup> Jean LECLERQ, *op. cit.*, pp. 54-55. Se inspira en Norbert NGUYEN VAN KHANI, *Le Christ dans la pensée de saint François d'Assise d'après ses écrits*, París, 1989, pp. 46-55.

*cidens*, el lugar donde cada día muere el sol y recuerda lo corta y frágil que es la vida humana.

Uno de los ejemplares más elocuentes del Cristo Pantocrátor es el del ábside de la iglesia de San Clemente de Tahull (Lérida), hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (Barcelona), fechado en el año 1123 y de autor desconocido. El programa iconográfico incluye un friso en el que aparecen la Virgen y los apóstoles, sobre el que se sitúa la imponente imagen del Cristo juez, al que escoltan los cuatro evangelistas con sus correspondientes vivientes del Apocalipsis, así como los querubines.

Fijándonos en la imponente imagen de Cristo, vemos en ella algunos de los rasgos más típicos de la pintura románica. En primer lugar, es patente su hieratismo y su frontalidad (heredada de la pintura de iconos) a la par que un fuerte dramatismo y expresividad (de influencia occidental y mozárabe). Su dibujo preciso y contundente refleja un esquematismo (en rostros, ropajes, etc.) que no es tosquedad sino rasgo de estilo. Por último, el pintor ha hecho gala de un antinaturalismo evidente pues no pretende reflejar la apariencia externa sino captar la idea inmanente –en la línea del (neo)platonismo que había difundido la doctrina de san Agustín–, el concepto, la idea. Así, el románico tiende a la abstracción y la emplea como recurso muy apto para su finalidad simbólica, dejando siempre abierta la puerta que remite a la trascendencia.

De tamaño imponente, mucho mayor que cuantos le rodean, aparece enmarcado por la mandorla, o almendra mística, que le encuadra, sobre un fondo azul que representa el cielo. Si bien parece estar sentado sobre una especie de arco profusamente decorado, el trono queda oculto bajo las ricas vestiduras, típicamente romanas: la túnica larga con cenefas en los bordes, sobre la que viste el manto azul, también con ribetes en los que aparecen recamados purpúreos. Sobre el pecho luce el palio. Los pies de Cristo, calzados con sandalias, descansan, o se apoyan sobre una especie de jardín abovedado que representa el mundo. Con la mano derecha, Cristo bendice a la manera griega mientras que con la izquierda, y sujetándolo sobre la rodilla, muestra un libro en el que aparece la leyenda: *Ego sum lux mundi* (Jn 8, 12). Se trata, por tanto, del *libro de la vida*, que le acredita como juez supremo y universal. Idea que refuerzan las letras Alfa (A) y Omega (Ω) que flanquean a Cristo, ya que es «el primero y el último, principio y fin» (Ap 22,13). En este sentido, la iconografía mantenía los rasgos fundamentales del Cristo emperador que había surgido en los siglos del tardo imperio romano.

El rostro de Cristo resulta un auténtico prodigio de expresividad; con muy pocos recursos, su autor ha conseguido plasmar un rostro severo pero atrayente, lleno de fuerza y dignidad. Destacan por su expresividad los grandes ojos abier-

tos, que simbolizan la vida y la misión de Cristo, el juez al que nada se le oculta. Con poderosa nariz, boca pequeña sobre la que surgen simétricos los bigotes, la barba remata en una airosa perilla que se traza como una flor de lis, mientras que las cejas asemejan tallos de rosal. El pelo largo cae, formando bucles, hasta la espalda. En torno a la cabeza aparece un gran nimbo crucífero de fondo blanco.

Todo el conjunto, que está diseñado sobre figuras geométricas que guardan entre sí una rigurosa simetría con el fin de conseguir «un todo extremadamente armonioso basado en la belleza suprema de lo geométrico»<sup>41</sup>, subraya la condición divina de Cristo, que aparece como señor del tiempo y de la historia. Su ubicación, en el ábside, justo encima de donde se celebraba la Eucaristía debía provocar una fuerte impresión en los fieles, al contemplar a un mismo tiempo el misterio de la presencia real de Cristo oculto bajo las especies eucarísticas y la monumental representación pictórica que evocaba el día del juicio, en el que Cristo se presentará de nuevo revestido de gloria y majestad.

Incluso en la cruz, durante la época del románico Cristo aparece triunfante y majestuoso. Sereno, con los ojos abiertos (simbolizando la vida), y sin sufrimiento alguno, Cristo se muestra como Señor de la vida y de la muerte, como aquel que entrega su vida voluntariamente y puede, de nuevo, recuperarla (Jn 10,18). En muchas ocasiones aparece revestido con túnica talar, con mangas largas (*manicata*) o sin ellas (*colobium*), y ceñida por un cingulo o cinturón, todo lo cual contribuye a conferirle un cierto carácter sacerdotal. También era frecuente que estuviera coronado con corona regia, como manifestación de su condición de *Kyrios*, Señor. Finalmente, por lo que se refiere a la propia cruz, se concibe más como trono que como instrumento de suplicio; de ahí que aparezca lisa e, incluso, finamente decorada. Cristo aparece suspendido sobre ella, o clavado por cuatro



Pantocrátor o *Maiestas Domini* (1123) Museo Nacional de Arte de Cataluña, procede de la iglesia de San Clemente de Tahull (Lérida).

<sup>41</sup> Joan SUREDA, *El arte románico*, en Juan Antonio RAMÍREZ (dir.), *Historia del Arte*, 2, Alianza, Madrid, 2003, p. 190.

clavos (según referían las visiones más acreditadas de la época), a veces apoyado sobre el *subpedaneum*, que contribuye a realzar el porte majestuoso y lleno de fuerza de Cristo. La posición de los brazos es de absoluta horizontalidad, configurando un gesto de oblación y, al tiempo, de acogida.

Existen muchos Crucificados que siguen este modelo denominado *Majestad*, que tiene en la zona catalana-pirenaica el mayor y mejor conjunto conservado<sup>42</sup>. Uno de los más conocidos es la *Majestad Batlló* del Museo Nacional de Arte de Cataluña (Barcelona), pieza extraordinaria que puede fecharse en torno a 1150 y en la que se conjuntan admirablemente la nobleza, la elegancia y la sobriedad de la talla con la riqueza de la policromía (especialmente por lo que se refiere a la túnica, que imita tejidos orientales, y a la cruz, en cuyo reverso aparece pintado el *Agnus Dei*). La cabeza es la parte más cuidada, mostrando una admirable armonía; la faz serena y triste del Cristo (acentuada por los párpados semicerrados) si bien ha perdido algo de fuerza en su expresión, en cambio ha ganado en unción sacra al inspirar una gran paz y recogimiento.

Otros ejemplares insignes son el Cristo *Majestad* de Baget o el de Caldes de Mombui (que, si bien fue destruido casi en su totalidad durante la Guerra Civil, pudo reconstruirse, manteniendo su bello arcaísmo; se conserva la cabeza original, imponente por su realismo y su hieratismo) y, muy relacionado estilísticamente, el famoso *Volto Santo* de la catedral de Lucca (del s. XI). Estas dos últimas imágenes se dotaron de ricas vestiduras y coronas, configurándose una iconografía que cada vez acentúa más la condición sacerdotal, incluso mediante la utilización de bandas o estolas cruzadas sobre el pecho. A este propósito, no es desdeñable la consideración de este carácter dúplice de Cristo, remarcado también en la iconografía: Cristo es, en palabras de san Pedro Damiani, «rey y sacerdote a la vez, a fin de que el poder eminente de su realeza nos gobernara y el oficio de su sacerdocio nos purificara»<sup>43</sup>.

Así representado, Cristo es el señor de la vida que se entrega en el sacrificio de la cruz y manifiesta su gloria alcanzada tras su resurrección. Es siempre el Dios vivo, en el que resplandece su gran poder y majestad. Es el Cristo triunfante, cuya humanidad gloriosa es percibida tan claramente como su divinidad. Y, ésta mucho mejor a través de aquélla. Por tanto, plasmación iconográfica del dogma cristológico que afirma la unión en la persona de Cristo de la naturaleza divina y la humana sin mezcla ni confusión.

<sup>42</sup> Rafael BASTARDES, *Les talles romàniques del Sant Crist a Catalunya*, Artstudi, Barcelona, 1978. Sobre la *Majestad Batlló*, pp. 100-104; sobre la de Caldes, pp. 94-100.

<sup>43</sup> SAN PEDRO DAMIANI, *Sermo* 49, 8. CCCM 57, p. 312.

Cabe indicar que estas representaciones de Cristo no buscaban principalmente infundir temor sino más bien representar la gloria inmarcesible y tremenda del que es Dios y Hombre. Como acertadamente señala Leclerq,

se ha creado en ocasiones un contraste fácil entre estas imágenes de Cristo majestuoso y las formas sentimentales que dominarán la piedad a partir del siglo XIII, como si Cluny y el monacato hubieran venerado a Jesucristo como un señor feudal al que hubiera que temer sin amarle. Una simple lectura de los textos de san Odón, de san Odilón y de tantos otros, hubiera bastado para evitar tales simplificaciones<sup>44</sup>.

«El Pantocrator bizantino o el Cristo de Vezelay, aunque parece diferir del Cristo humilde de los Evangelios, revela su divinidad y conmueve por una presencia que lo llena todo». Mientras que Oriente seguirá gravitando «alrededor de la gloria de Dios», a partir de ahora Occidente lo hará «alrededor de la Cruz»<sup>45</sup>. «Conforme se va haciendo más humano [el modo de representar a Cristo, singularmente en la cruz] se va alejando en proporción del símbolo»<sup>46</sup>.

## 5. EL CRISTO SUFRIENTE DEL GÓTICO

Al románico sucedió desde mediados del s. XII el arte gótico, nacido en la Isla de Francia; concretamente en la abadía de San Dennis (1137-1144). Desde allí se difundió por toda Europa hasta finales del s. XV (según las zonas). El nombre, impuesto por los autores renacentistas (Giorgio Vasari), era claramente despectivo, pues lo relacionaba con los godos, es decir, con los pueblos bárbaros llegados del norte.

El arte gótico se desarrolla en una época de gran prosperidad para Europa, que se prolonga hasta casi mediada la centuria decimotercia. Al tiempo que se advierte ya el declive del feudalismo, se comienza a reafirmar el poder regio, de forma que comienzan a consolidarse los futuros estados centralistas. Por otro lado, es una época de expansión en la que las comunicaciones se fomentan de manera evidente, siendo éste uno de los factores de la prosperidad económica que, entre otras consecuencias, depara el ascenso imparable de la burguesía urbana.

Precisamente en este contexto urbano se van a desarrollar y extender de manera asombrosa las nuevas órdenes mendicantes, singularmente franciscanos y dominicos. La Teología se revitaliza gracias también al esfuerzo intelectual de

<sup>44</sup> Jean LECLERQ, *op. cit.*, p. 121.

<sup>45</sup> EVDPKIMOV, *op. cit.*, p. 174.

<sup>46</sup> A. SANZ, *Historia de la Cruz y del Crucifijo*, Palencia, [1951], p. 189.

los frailes, entre los cuales destaca con luz propia santo Tomás de Aquino, con el que la escolástica alcanza su cumbre. Al Aquinate se debe la rehabilitación de Aristóteles en el campo de la filosofía, abriéndose paso un nuevo realismo que tendrá notable repercusión no sólo en el desarrollo intelectual de la época sino también en las artes. Los mendicantes difunden una nueva espiritualidad, de carácter marcadamente afectivo, que se centra en la humanidad de Cristo, al igual que la de san Bernardo y la reforma cisterciense.

A san Bernardo se atribuye habitualmente el nuevo método de acercarse a Cristo por la vía afectiva, fijándose en su sagrada humanidad. Leclercq sostiene, sin embargo, que no siendo ésta una novedad absoluta, pues por esa senda había caminado toda la tradición monástica y especialmente la cluniacense, sí lo es que el gran místico y elocuente predicador contribuyó decididamente a difundir entre el pueblo cristiano el deseo de imitar a Cristo. San Bernardo propone la humanidad de Cristo para ser imitada. «Los dos momentos de la existencia terrestre de Cristo en los que se detiene con preferencia la contemplación de san Bernardo, porque constituyen, por así decirlo, los símbolos perfectos de su humanidad y de su caridad, son su nacimiento y su pasión»<sup>47</sup>. También san Francisco de Asís centrará su atención en esos mismos momentos de la vida de Cristo. «Un corolario directo del descubrimiento de la naturaleza y de identificar los sufrimientos de su cuerpo con los sufrimientos de Cristo fue una nueva y más profunda conciencia de la humanidad de Cristo, tal como se revelaba a través de su nacimiento y de sus padecimientos».

Esta nueva sensibilidad religiosa tiene su repercusión inmediata en el arte. «En el Cristo de Francisco la presencia y el poder de la divinidad no anestesiaban su naturaleza humana de manera que el dolor de la cruz no le afectase... La experiencia de Francisco como otro Cristo, y en especial su conformidad con la cruz, sirvió para conceder un nuevo realismo a la pintura y a la poesía»<sup>48</sup>. Por eso, Réau no duda en afirmar que «san Francisco debe ser considerado el renovador de la pintura italiana. Es el padre espiritual de Giotto y de sus discípulos. La basílica de Asís es la cuna del nuevo arte»<sup>49</sup>.

En efecto, si Cimabue (1240-1302) todavía refleja una gran influencia de los modelos bizantinos y sólo timidamente introduce el naturalismo, es un genio de la talla de Giotto (1267-1337) quien lo consolida. Le hizo célebre su «extraer

---

<sup>47</sup> Jean LECLERCQ, *op. cit.*, pp. 198-199.

<sup>48</sup> PELIKAN, *op. cit.*, p. 179.

<sup>49</sup> Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000, p. 322.



toda figura y acto del natural», junto con su maestría para lograr la sensación de la perspectiva. Como afirma Gombrich, Giotto «en lugar de emplear los procedimientos de la pintura-escritura, podía crear la ilusión de que el tema religioso pareciese estar acaeciendo delante de nuestros mismos ojos»<sup>50</sup>. El Crucifijo que pintó para la iglesia florentina de Santa María Novella fue revolucionario en su tiempo porque mostraba «un Cristo humano, verdadero, de cuerpo pesado, clavado en la cruz»<sup>51</sup>.

Por otra parte, se comprueba un interés creciente por la figura histórica de Cristo. Las Cruzadas lo impulsan de manera evidente: Se desea reconquistar los Santos Lugares, meta de la peregrinación más codiciada para todo cristiano. De allí se traen reliquias que estuvieron en contacto directo con el Salvador, destacando la corona de espinas que –a cambio de una gran suma– adquiere el rey san Luis de Francia. De Tierra Santa se importa, por iniciativa de los peregrinos y bajo el amparo de la orden franciscana, la costumbre de recorrer el Viacrucis, práctica devota que incide sobre la *imitatio Christi*.

Poco a poco, la filosofía platónica, basada en el mundo de las ideas, va a ser sustituida en el Occidente europeo por la de Aristóteles, «el filósofo», que vuelve a poner de actualidad santo Tomás de Aquino. Frente al idealismo y el simbolismo del románico, ahora se impondrá el realismo, que en las bellas artes da paso a un naturalismo que intenta representar la realidad tal y como se presenta a los sentidos. Buena prueba de ello es el creciente interés por dominar la técnica de la perspectiva. Se produce, así, «el deslizamiento hacia el realismo perceptivo y el sensualismo acentúa el significante en detrimento del significado hasta llegar incluso a evacuarlo, y ésta es la imagen naturalista. La poética de Aristóteles se apropia del terreno estético de las artes, pero esta poética reposa en la imitación; el arte para Aristóteles es mimesis, imitación de la naturaleza»<sup>52</sup>.

De todas formas, todavía no se tiende a lo particular o a lo individual (aunque ya se ha abierto el camino para ello). En el caso de la persona humana, se la representa como tal, pero a la vez como individualización del género humano, de la humanidad en general (los universales). Por otra parte, es evidente la importancia que se confiere a la persona, no sólo en su dimensión espiritual sino también corporal, lo cual bien puede considerarse un avance debido a la espiritualidad mendicante que muestra un renovado aprecio por la obra de la creación

<sup>50</sup> Ernst H. GOMBRICH, *Historia del Arte*, Alianza, <sup>3</sup>Madrid, 1981, p. 165.

<sup>51</sup> Sandra BARAGLI, *El siglo XIV*, Electa, Sant Quirze del Vallès, 2006, p. 302.

<sup>52</sup> EVDPKIMOV, *op. cit.*, p. 172.

de Dios, de la cual la persona humana es la culminación. Y, entre todas, la cumbre es el mismo Cristo, que ha asumido la naturaleza humana al encarnarse.

No puede afirmarse de una manera taxativa que la espiritualidad cristiana no se hubiera fijado en la humanidad de Cristo hasta la aparición de san Bernardo y san Francisco de Asís, como algunos autores sostienen de una manera un tanto simplificadora. Las obras de los Santos Padres, en la época antigua, y la propia espiritualidad benedictina, y singularmente cluniacense, desmienten semejante afirmación. Pero sí resulta acertado señalar que ambos santos inciden de manera particular en la importancia de esa Humanidad de Cristo como medio para acceder a la Divinidad, al tiempo que –aun sin pretenderlo– ejercen una positiva influencia en la revalorización del cuerpo humano y, en general, de todo lo corporal (incluidos los animales, la naturaleza, etc.).

Un buen ejemplo lo constituye la nueva concepción del Cristo crucificado, que se muestra desnudo una vez que ha culminado un largo proceso iniciado, en honor a la verdad, en plena época románica. Como apuntaba Clark, «no es un hecho fortuito el que el cuerpo formalizado del “hombre perfecto” se convirtiera en el símbolo supremo de la fe europea»<sup>53</sup>. El cuerpo humano, que en las imágenes del Crucificado constituye la única excepción al horror medieval por el desnudo, se muestra ahora con un realismo desconcertante. ¿Qué explicación puede darse a este fenómeno?

Desde el trasfondo de la teología y de la espiritualidad hay dos hechos que pueden dar respuesta adecuada. En el sur de Francia y en otros territorios europeos se produce durante el siglo XII un resurgir del antiguo gnosticismo en la herejía cátara (y albigena). Uno de los rasgos definitorios de todo planteamiento gnóstico es la minusvaloración de lo corporal frente a lo intelectual. Los cátaros, por tanto, sostenían que la salvación llegaba por la participación en un conocimiento (*gnosis*) secreto al alcance tan sólo de unos pocos elegidos, los denominados puros o cátaros (en griego *καθαρός*). Dentro de este planteamiento y con un acusado maniqueísmo y docetismo de fondo, se desfigura por completo la persona y la misión de Jesucristo dado que, al considerar intrínsecamente perverso todo lo material (en tanto que obra del demonio), incluida la carne, habían de negar la posibilidad y, consecuentemente, la realidad de la Encarnación de Dios. Hablan, por tanto, de Jesucristo como del ser espiritual que ha tomado la apariencia de ser humano al venir al mundo para transmitir su mensaje (secreto) de salvación. Se niega, en el fondo, y de manera radical la Encarnación y por tanto la Redención.

---

<sup>53</sup> Kenneth CLARK, *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, Alianza, <sup>2</sup>Madrid, 1984, p. 39.

Este panorama es conocido por las autoridades eclesiásticas y, de modo particular, por el fundador de la Orden de Predicadores, santo Domingo de Guzmán, que precisamente para combatir la herejía comienza a propagar la devoción del rezo del avemaría (que con el tiempo, dará lugar al rosario), es decir, el relato evangélico de la Encarnación. De manera similar, podemos entender que tras «el largo destierro del cuerpo (que se prolongó desde la antigüedad tardo romana y durante toda la Edad Media)»<sup>54</sup>, la proliferación de imágenes del Crucificado desnudo, es decir, con el cuerpo bien visible, constituye también una respuesta efectiva a dicha herejía. Cristo, realmente encarnado en el seno de la Virgen María, lleva a cabo la redención del género humano entregando a la muerte en la cruz su cuerpo, un cuerpo real y semejante al de los demás hombres como dejan ver bien a las claras las imágenes.

Por otro lado, san Bernardo había invitado a los cistercienses al seguimiento de Cristo, «obediente, humilde, pobre y desnudo». En esta misma línea, san Francisco de Asís, «amante de la pobreza», invita igualmente a seguir a Cristo, humilde, despojado y desnudo. En este caso me parece que no influye sólo la tierna piedad del Santo a la hora de promover las imágenes del Crucificado, al igual que las representaciones del portal de Belén. San Francisco acomete una auténtica reforma de la Cristiandad proponiendo retornar a la autenticidad de los orígenes. Frente a la Iglesia rica, frente a las opulentas órdenes monásticas y a los prelados de vida fastuosa, san Francisco propone de nuevo la imagen del Cristo pobre y desnudo. Sospecho que gran parte del éxito iconográfico de los Cristos crucificados del Gótico responde a una sincera identificación con este nuevo modelo de vida cristiana y, en el fondo, de la nueva concepción de la Iglesia que propone el *Poverello* (en cuyo cuerpo lucen los estigmas de la Pasión) y sus frailes. Cada una de las imágenes de Cristo desnudo en la cruz supone, por tanto, un grito que llama a la conversión; la plasmación visual del ideal cristiano que los franciscanos predicaban por doquier.

Hasta la irrupción del nuevo estilo gótico, salvo rarísimas excepciones, todas las imágenes de Cristo, incluso en la Cruz, le presentan vivo y con los ojos abiertos. Incluso el magnífico Crucificado del obispo Gerón de la catedral de Colonia, fechable hacia el año 976, que constituye una de las primeras representaciones de Cristo en la cruz en el arte occidental y que, paradójicamente, tiene los ojos cerrados, manifiesta por medio de todos los demás rasgos, singularmente el nimbo crucífero ricamente decorado con gemas y la propia cruz que debió es-

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 224.

tar originalmente recubierta de láminas de oro, un deseo de subrayar la divinidad de Cristo. Ahora, por el contrario, se trata de reafirmar su verdadera humanidad. Algo que también sucede en el Oriente cristiano. «Hacia el siglo XI, en Bizancio, en los iconos, el Cristo vestido con una túnica de mangas cortas, vivo, con los ojos abiertos, erguido en la cruz, herencia transmitida de Palestina, de Siria y Capadocia, se substituye por el Cristo desnudo y muerto, con la cabeza inclinada y el cuerpo ligeramente flexionado. (...) Los ojos cerrados indican la verdadera muerte».

Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en Occidente, donde por influencia franciscana se produce un tránsito hacia el naturalismo en la representación de la imagen de Cristo, subrayándose el sufrimiento, «el Crucificado en Oriente nunca presenta el realismo de la carne agotada y muerta, ni del dolorismo de la agonía. Muerto y sosegado, no ha perdido nada de su nobleza real y conserva siempre su majestad, como dice san Juan Crisóstomo: “Lo veo crucificado y lo llamo Rey” (PG 49, 413)»<sup>55</sup>.

Tras una centuria de excepcional optimismo, la peste del año 1348 abre un periodo oscuro para la civilización, en el que una sucesión de desgracias sume a Europa en una crisis generalizada. La altísima tasa de mortalidad supuso además el cese de la producción agrícola, la crisis del comercio y devaluaciones constantes. Todo ello deparó una continuada tensión social, a la que se sumaron abundantes conflictos bélicos (como la guerra de los cien años) y una incertidumbre, desconocida hasta entonces en el mismo seno de la Iglesia, vapuleada por el destierro de Avignon (1309-1367) y, rota, por el denominado cisma de Occidente.

Evidentemente, en una situación semejante, la espiritualidad se contagia de todos estos elementos negativos y manifiesta una alta dosis de dramatismo e, incluso, de miedo. Lo cual también quedará reflejado en el arte de la época, como expresión sintética de la angustia generalizada. Por otro lado, el avance de la individualidad y del subjetivismo también marcará su impronta en las expresiones artísticas.

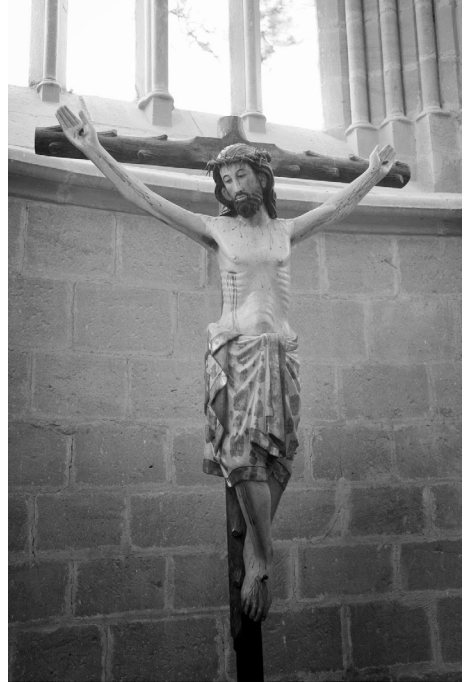
Por influencia franciscana, pero sobre todo a partir las representaciones del teatro religioso, singularmente de las que tenían lugar durante la Semana Santa referidas a la Pasión, se acentúa el patetismo. Esto se advierte tanto en los temas representados como en las actitudes y la misma escenografía y atrezzo. Surge así un nuevo tipo iconográfico, el Varón de Dolores<sup>56</sup>, inspirado en Is. 53, 3 que al-

<sup>55</sup> EVDOKIMOV, *op. cit.*, pp. 313-314.

<sup>56</sup> Catherine R. PUGLISI y William L. BARCHAM, *New perspectives on the Man of Sorrows*, Western Michigan University, Kalamazoo, 2013.

canza un gran éxito no sólo en el amplio universo de la piedad popular sino también en el más reducido y exclusivo de las clausuras como sugieren los textos de los místicos que reflejan en auténticas «imágenes literarias» la nueva sensibilidad. Santa Gertrudis, santa Brígida, Suson, o los místicos renanos y flamencos porporcionan abundantes ejemplos de este patetismo concentrado en la imagen de Cristo, en la que ya no sólo interesa su aspecto físico, cada vez de mayor verismo, sino también la dimensión psicológica que depara un interesante expresionismo, que en mucho casos aporta una elevada dosis de patetismo. El Varón de Dolores se convierte en ocasiones en el Cristo de la Piedad (*Imago pietatis*) de la Misa de San Gregorio, que dará paso luego a la representación del Señor de la Humildad y Paciencia.

Esta tendencia occidental hacia lo patético se adentra en ocasiones por la vía de lo macabro. Así, aparece también un nuevo tipo de imagen que podríamos denominar «horrenda», en la que el aspecto resulta realmente repulsivo, lo cual no obsta –paradójicamente– para que sea objeto de una profunda veneración. Existe el caso muy conocido del devoto Cristo de Perpignan, en el que el cuerpo del Crucificado semeja una pura llaga, al que podrían añadirse el Cristo yacente de las Claras (Palencia), en su aspecto muy similar a una momia. También los de Burgos, Orense o Finisterre, realizados con piel, rellena de lana, para asemejar la carne humana, y dotados de un artefacto interno (a veces, simplemente, una calabaza) con el fin de provocar que la herida del costado manara sangre fresca. La veracidad se aumenta al dotarles de cabelleras de pelo humano (normalmente femenino).



Cristo crucificado (s. XIV) Monasterio de Santa María de Cañas (La Rioja).

## 6. EL OTOÑO DE LA EDAD MEDIA: LA DEVOTIO MODERNA

El siglo XV, que Huizinga denominó con gran fortuna el *otoño de la Edad Media*, tiene unas características propias que hacen de él un tránsito entre el mundo medieval y la modernidad que irrumpe en la Florencia de los Medici. Esta familia de comerciantes, clérigos, humanistas y políticos resulta bien representativa de

una nueva clase social, cada vez más poderosa: la burguesía. El desarrollo del capitalismo y el declive paulatino de la antigua nobleza, sitúan a la burguesía en una posición decisiva en la que se apoyan los monarcas para asentar su poder, con lo que comienzan a configurarse los nuevos estados centralistas y absolutistas en Europa.

Poco a poco, el humanismo se difunde, aunque bien es cierto que sólo entre algunas élites culturales, fundamentalmente eclesiásticos aunque también laicos salidos de las universidades, que gracias a su buena formación irán ocupando los puestos de gobierno anteriormente reservados a aquéllos. Comienza así la edad de los laicos, fruto de la secularización de la sociedad, que tiene también otras muchas consecuencias.

A partir del siglo XIV el gótico manifiesta una atención cada vez más acentuada a los sentimientos y, por tanto, una mayor dramatismo. Como ya se ha referido, probablemente influyó el teatro religioso de la época, las representaciones de la Pasión, que constituían un reflejo y, a la vez, un motivo de inspiración para los artistas. En la representación del Crucificado, se observa una evolución tendente a acentuar progresivamente su petetismo, de forma que las llagas y heridas de Cristo alcanzan un protagonismo nunca antes visto. En la espiritualidad sucede un fenómeno semejante, hasta dar lugar al culto a las Cinco llagas, de la que se independiza la del costado para dar origen a la devoción al Sagrado Corazón de Jesús.

El Cristo llagado nos remite indefectiblemente al retablo de Isenheim (ahora en el Museo de Colmar), pintado por Mathis Grünewald entre 1513 y 1515, y que según Evdokimov, constituye «ya casi un sermón de Lutero» que «conmueve, pero da la sensación trágica de la ausencia»<sup>57</sup> por su realismo hiriente. El pintor muestra un cuerpo «contorsionado por la tortura de la cruz; las púas de los flagelos perduran en las heridas ulceradas que cubren toda la figura; la oscura sangre coagulada contrasta fuertemente con el verde exangüe de cuerpo». No ha temido sacrificar «la belleza agradable en aras del mensaje espiritual»<sup>58</sup> porque su objetivo primordial es representar el tremendo y trágico drama del Calvario, en el que Cristo en la cruz vence la oscuridad del mal y del pecado (fondo negro), momento en el que se convierte en el verdadero cordero de Dios que quita el pecado del mundo, al que señala san Juan Bautista. Cabe referirse también a la distorsión premeditada que provoca la diferencia de tamaño de las figuras pinta-

<sup>57</sup> EVDPKIMOV, *op. cit.*, p. 174.

<sup>58</sup> GOMBRICH, *op. cit.*, pp. 290-291.

das, todas ellas empuñadas ante la colosal representación del Cristo muerto tras una horripilante agonía, como señalan quizás de manera un tanto exagerada los tensos dedos de las manos.

Le Goff sostiene que «el humanismo del final de la Edad Media está marcado por un tema cada vez más insistente: la imitación de Jesucristo»<sup>59</sup>. En efecto, la religiosidad del siglo XV, aunque todavía conserva mucho de medieval, se abre paso a nuevas formas, cada vez menos comunitarias y más individualizadas, entre las que destaca, por su influjo posterior, la *devotio moderna*, con la que se imponen la subjetividad, la interioridad y la emotividad. Aparece con fuerza la imagen de pequeñas dimensiones, pensada no ya para un templo, sino para satisfacer la devoción particular en la intimidad. Kempis recomienda: «Ten siempre ante ti la imagen del crucifijo» (1.25). Ciertamente, la *devotio moderna* es cristocéntrica y, al margen de lo racional, fomenta una religiosidad afectiva que caló en los fieles.

Este movimiento espiritual nació y se desarrolló en los Países Bajos, donde tiene un reflejo artístico en el arte flamenco. Según Plazaola, «es evidente que de las pinturas de Van der Weyden y de Dierik Bouts se desprende un sentimiento de piedad conmovedora, que refleja la espiritualidad de la *devotio moderna*, desprovista de toda exhibición grandiosa de santidad, de todo preciosismo decorativo y, en cambio, transida de concentración afectiva y silenciosa»<sup>60</sup>.

La consideración social del artista se desarrolló, probablemente por la gran influencia de los gremios a partir del de constructores de catedrales. Frente a la mano de Dios, o la imagen aqueropoietica, cada vez queda más clara la intervención humana, la mano del hombre, del artista y también, por tanto, su nombre. Un caso paradigmático es el que ofrece Alberto Durero, quien de modo completamente inusual se retrata a sí mismo en diversas ocasiones, una de ellas imitando la iconografía medieval de la *vera icona* de Cristo. Resulta difícil precisar la motivación profunda de este autorretrato fechado en el año 1500 y conservado en la Alte Pinakothek de Munich, pero quizás más que una manifestación (casi blasfema) de autoestima, haya que considerarlo como una manera de enfatizar «el carácter divino de la creación artística (una idea que comenzaba a abrirse paso sobre todo en círculos italianos), a la vez que se concibe como una declaración religiosa del autor, inspirada en la teología de la *imitatio Christi*»<sup>61</sup>.

<sup>59</sup> Jacques LE GOFF, *El Dios de la Edad Media*, Trotta, Madrid, 2004, p. 72.

<sup>60</sup> Juan PLAZAOLA, *Historia y sentido del arte cristiano*, BAC, Madrid, 1996, p. 603.

<sup>61</sup> Fernando CHECA CREMADES, *La difusión europea del Renacimiento*, en Juan Antonio RAMÍREZ (dir.), *Historia del Arte*, III: *La Edad Moderna*, Alianza, Madrid, 2003, p. 110.

## 7. EL HOMBRE PERFECTO DEL RENACIMIENTO

A finales del siglo XIV en Florencia nació el Renacimiento, que luego se difundiría por la península italiana y, desde allí, por toda Europa a lo largo del siglo XV, alcanzando su plenitud en el XVI. El Renacimiento exalta la civilización antigua griega y romana, frente a la Edad Media. Y se recupera el cánón estético clásico, en el cual el ideal es la belleza, la proporción, el equilibrio, en suma: la perfección.

Como afirma Delumeau, «el cuerpo humano, despreciado por el Medievo, se vio, por el contrario, exaltado por el arte y el humanismo neoplatónicos. Les pareció a los hombres del Renacimiento “como la punta avanzada del esplendor divino en la naturaleza” (A. Chastel), no habiendo ningún otro aspecto sensible tan apto para darnos la revelación de la belleza»<sup>62</sup>. En efecto, el hombre vitruviano (h. 1490) de Leonardo da Vinci muestra el singular dominio de la anatomía y de la proporción del cuerpo humano, pero a la vez constituye la mejor representación del antropocentrismo, el hombre como medida de todas las cosas, en el que se revela la belleza y la perfección.

El Renacimiento se construye sobre una nueva mentalidad, el humanismo que pone al hombre como centro del universo; frente a la extinta Edad Media, con su fuerte carácter teocéntrico, se impone ahora el antropocentrismo. Con todo, y reconociendo que existen rebrotes paganizantes, tampoco se puede afirmar que el Renacimiento sea anticristiano. Por el contrario, existe un Renacimiento y un humanismo plenamente cristiano que exalta a Cristo, el Hombre Nuevo y perfecto, como centro de la creación, renovando la corriente cristocéntrica que ya se había despertado con los mendicantes y, luego de nuevo, con la *devotio moderna*. Así, «la figura de Cristo no es la del Varón de Dolores humillado y escarnecido, no es el fracaso de un hombre, sino la victoria de la humanidad en la Cruz»<sup>63</sup>. Y al artista del Renacimiento se le presenta una posibilidad realmente fascinante: «dire l'uomo e la sua grandezza, facendola emergere niente meno che in un Dio divenuto uomo», en Cristo en quien la perfección emerge de una manera plena y totalmente nueva<sup>64</sup>.

No faltan autores que sostienen que, a partir del Renacimiento, se produce una completa secularización del arte, que pierde la trascendencia de las imágenes antiguas (normalmente anónimas) para dar paso a las *imágenes de autor*. Guar-

<sup>62</sup> Jean DELUMEAU, *La civilización del Renacimiento*, Juventud, Barcelona, 1977, p. 498

<sup>63</sup> Francisco Javier MARTÍNEZ MEDINA, *Cultura religiosa en la Granada Renacentista y Barroca*, Universidad de Granada, Granada, 1989, p. 224.

<sup>64</sup> BERNARDI, *op. cit.*, pp. 109-110.



dini señala que, frente a la imagen de culto, «la imagen de devoción» es aquella ante la cual «se siente la personalidad de un hombre determinado»<sup>65</sup>. Ciertamente, el Renacimiento es la edad de los genios, de las personalidades artísticas más notorias. Casi todos ellos aceptaron, sin embargo, el reto de legar su propia percepción de Cristo.

Miguel Ángel, cristiano inquieto y artista genial «destinado –según afirma Vasari– a dar a conocer al mundo la Suma Belleza»<sup>66</sup>, ofrece en el Cristo muerto de *la Pietà* del Vaticano una versión insuperable, de belleza absoluta y armonía perfecta. Sin embargo, es en el imponente fresco del Juicio Final de la Capilla Sixtina donde quizás muestra mejor su propia comprensión de Cristo. Se trata de un Cristo con un aspecto juvenil y vigoroso, del que no está ausente la *terribilitá* del Juez de vivos y muertos, pero alejado por completo de la tradición iconográfica más asentada, «pues la concepción divina que le distingue está tomada de un modelo pagano». A la hora de representar a Cristo, Buonarroti recupera el canon clásico de la antigüedad y se inspira directamente en dos esculturas conservadas en el Vaticano: la figura y el rostro los toma del *Apolo Belvedere*, mientras que el poderoso ademán de Cristo refleja el musculoso *Torso Belvedere*, que en aquellos tiempos se denominaba de forma común *Hércules Belvedere*, por el que el pintor y escultor sentía una verdadera pasión<sup>67</sup>. De alguna forma, Miguel Ángel cristianiza el canon estético de la Antigüedad griega y dota a Cristo de las formas que tenía el dios Apolo. Su religiosidad atormentada, como toda su personalidad, se mueve indecisa entre la consideración de la misericordia de Dios y su justicia, que sus contemporáneos habían sentido de modo particular durante *el saco di Roma* (1527), interpretado por muchos como un castigo divino por los pecados cometidos en la ciudad eterna.



Miguel Ángel, Cristo juez (1535-1541) Capilla Sixtina.

<sup>65</sup> GUARDINI, *op. cit.*, p. 22.

<sup>66</sup> VASARI, *op. cit.*, p. 85.

<sup>67</sup> Heinrich W. PFEIFFER, *La Capilla Sixtina. Iconografía de una obra maestra*, Lunewerg, Barcelona, 2007, p. 269.

Otros genios del Renacimiento también nos han legado su propia visión de Cristo, siendo enorme la influencia posterior de Rafael, quien con su elegancia exquisita presenta la figura de Cristo con una belleza formal absolutamente idealizada. Con todo, no puede dejar de plantearse la cuestión de si, a partir del Renacimiento, los temas representados conforme a la tradición cristiana, incluyendo por supuesto la imagen de Cristo, no constituyen una mera ocasión para el lucimiento del artista, que los trata desde una perspectiva más bien profana, casi como un pretexto para la exhibición de una belleza formal inspirada en los modelos de la antigüedad clásica. Así lo creen, desde perspectivas bien distintas, Réau y Evdokimov. Réau no duda en afirmar que, «al mismo tiempo que restituye al arte religioso la dignidad, un poco comprometida por las familiaridades de la Edad Media que tocaba a su fin, el Renacimiento lo despoja demasiado a menudo de todo carácter religioso. Lo seculariza hasta tal punto que los temas tomados de la Biblia y de los Evangelios ya sólo son pretextos para representar banquetes, baños o cocinas, donde los artistas no tienen claramente más intención que desplegar su virtuosismo en las proezas de anatomía, perspectiva e ilusionismo». Y pone como ejemplo el Cristo muerto pintado por Mantegna, que no sería otra cosa que un ejercicio de escorzo, una obra totalmente experimental. Así, lo que se consigue es «vaciar el arte cristiano de su contenido místico y quitarle su razón de ser»<sup>68</sup>. De este modo, como sostiene Evdokimov, el arte occidental más allá del gótico «sigue tratando plásticamente los temas religiosos, pero pierde la antigua lengua sagrada de los símbolos y de las presencias»<sup>69</sup>.

Por tanto, «el culto a la belleza formal se acentúa a expensas del sentido del misterio». Sólo en España el Renacimiento consigue mantenerse al margen de esa tendencia a la profanidad porque sigue siendo fuerte el peso de la tradición que lleva «a ver en el arte, con esencial prioridad a cualquier otra función, un medio destinado a dar forma expresiva al sentimiento religioso»<sup>70</sup>. Azcárate, citando a Schnürer, sostiene que «en España no se intenta que el Renacimiento constituya una solución de continuidad respecto a la vigencia de los principios esenciales que han informado la cultura medieval; se intenta, por el contrario, la fusión, la incorporación de lo que en definitiva es sólo considerado como un mejor, más apto y más bello lenguaje formal al servicio del espíritu, de la idea religiosa que lo informa»<sup>71</sup>. Por eso se logra atraer la sensibilidad del pueblo, que

<sup>68</sup> RÉAU, *op. cit.*, p. 525.

<sup>69</sup> EVDOKIMOV, *op. cit.*, p. 173.

<sup>70</sup> PLAZAOLA, *op. cit.*, pp. 667-668.

<sup>71</sup> José María AZCÁRATE, *Escultura del siglo XVI*, vol. XIII de *Ars Hispaniae*, Madrid, 1958, p. 11.

no extraña estas nuevas formas pues mantienen una perfecta continuidad con lo anterior y sirven igualmente para canalizar la devoción. Así, por ejemplo, Luis de Morales, el *divino*, conjuga el realismo renacentista con una emotividad de cuño nórdico, «a veces introvertida y enfermiza»<sup>72</sup>, sustentada en la *devotio moderna*, que produce lienzos de un subido patetismo.

Probablemente por los mismos motivos, aunque también por algunos otros, tampoco en Alemania triunfó la *maniera* italiana, más allá de los elementos que el propio Durero incorporó a su estilo propio y peculiar. Ni Grünewald ni Lucas Cranach ni los demás artistas de la época adoptan el canon estético del Renacimiento italiano en el que priman la armonía y la belleza ideal. Por el contrario, y probablemente motivados por la profunda crisis religiosa del momento, reflejan en sus creaciones una crudeza casi salvaje. Sirva como muestra la predela del Altar Oberreid de Basilea en la que el pintor Hans Holbein, amigo de Erasmo, ofrece hacia 1521/2 una versión de Cristo muerto sobre la losa del sepulcro en la que brilla por su ausencia cualquier concesión a la belleza formal, resultando de un naturalismo extremo y casi perturbador; de hecho, no es otra cosa que «un estudio de anatomía a partir del cadáver de un ahogado»<sup>73</sup>.

Por el contrario, la pintura italiana presenta a Cristo bajo una factura de gran belleza formal pero no exenta, al mismo tiempo, de cierta voluptuosidad, como se aprecia en el cuadro del Resucitado apareciéndose a la Magdalena (*Noli me tangere*), pintado hacia 1525 por Corregio, el iniciador de «la corriente emocional, sensual y popular» de la pintura religiosa del siglo XVI dentro y fuera de Italia<sup>74</sup>. En esta misma línea, influido poderosamente por la pintura de Rafael, Juan de Juanes importa a las tierras valencianas el modelo del Cristo elegante, atractivo y luminoso, pero que bordea ya peligrosamente el amaneramiento. El Cristo exquisito de mirada triste degenera en manos de copistas con escaso talento y da lugar a figuras menos nobles aunque muy apetezadas por la piedad sentimentalista.

Otro panorama bien distinto es el que se plantea con el Greco, pintor de Creta que, tras un fructífero paso por Venecia y Roma, recalca en España donde desarrolla un estilo absolutamente peculiar, en el que se conjuga la espiritualidad del icono bizantino con la luminosidad de la pintura veneciana y la *maniera* de Miguel Ángel.

---

<sup>72</sup> Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Arte sacro*, en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, I, CSIC, Madrid, 1972, p. 129.

<sup>73</sup> RÉAU, *op. cit.*, p. 525.

<sup>74</sup> Víctor NIETO ALCAIDE y Fernando CHUECA CREMADES, *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, Itsmo, Madrid, 1980, p. 330.

La pintura del Greco, completamente única y personal, está transida de un hondo sentimiento religioso. En numerosas ocasiones pintó la figura de Cristo, muchas de ellas de manera aislada, constituyendo una especie de imagen de devoción, más que narrativa, aunque sea formando parte de un conjunto, como en el caso de la Resurrección del retablo de María de Aragón. Retratos de Cristo, denominados genéricamente «el Salvador», o como Nazareno cargando la cruz, o el paño de la Verónica tantas veces repetido, reflejan la rica espiritualidad de su autor.

Se trata de figuras estilizadas, como alargadas, idealizadas, casi desmaterializadas, que destellan luz. Imágenes en las que prima la serenidad y la belleza aunque se trate de temas pasionistas, siempre muy difuminados en los detalles más hirientes. En el famoso lienzo del Expolio, pintado entre 1577 y 1579 para la sacristía de la catedral de Toledo, el Greco presenta a Cristo con una serena belleza y una dignidad tal (incidiendo en el color púrpura de la túnica, el color exclusivo de la majestad imperial en el Oriente) que le aíslan de la escena, aún estando completamente rodeado de figuras.

Al contemplar las representaciones de Cristo surgidas de los pinceles del Greco es necesario detenerse en un detalle muy significativo: el resplandor, la luz que no sólo adorna la cabeza sino todo el cuerpo, como una especie de resplandor divino. Sin duda, tiene unas reminiscencias evidentes en la pintura de iconos que el pintor griego conocía desde su niñez, pero ese resplandor, esa luz no es patrimonio exclusivo de este artista genial. Otros muchos pintores del Renacimiento y del Barroco inciden en el uso de la luz para revestir de un carácter divino a la figura de Cristo, desde su nacimiento hasta su resurrección y ascensión al cielo, incluso durante los momentos más oscuros de la pasión, como pone de manifiesto –por señalar un caso– la crucifixión de Tintoretto de la Scuola di San Rocco de Venecia.

## 8. EL DIOS TRIUNFANTE DEL BARROCO

La crisis protestante hizo desaparecer las imágenes allí donde triunfaron las ideas de Zwinglio, Calvino y otros líderes más radicales aún en este punto. Sin embargo, Lutero permitió la existencia de algunas pocas imágenes, fundamentalmente de Cristo en la cruz. Le Goff sostiene que «las reformas recuperarán al menos en parte al Dios de cólera del Antiguo Testamento; pero los católicos heredarán esta idea del Buen Dios»<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> LE GOFF, *op. cit.*, p. 48.

La Iglesia sale muy fortalecida del concilio de Trento. Para propagar la doctrina auténtica, se sirve también del arte. «Por los caminos del arte la religión debía llegar a los afectos del pueblo. Representación vibrante de belleza, arte puro al servicio de la fe»<sup>76</sup>. El barroco es un estilo artístico en el que «las verdades son hondas y precisas y los modos de su expresión claros y contundentes»<sup>77</sup>. Para ello se recurre a la belleza incuestionable, a la magnificencia, a la grandiosidad e, incluso, a la suntuosidad. Y se procura desterrar todo aquello que resulta indecoroso o se aparta de la verdad histórica y de la tradición más asentada. De esta forma, los tipos iconográficos quedan absolutamente regulados conforme a un canon, como se observa en los criterios y repertorios ofrecidos por Johannes Molanus en *De picturis et imaginibus sacris* (1570), los cardenales Gabriele Paleotti en su *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582) y Federico Borromeo en *De pictura sacra* (1624), Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* (1649) o fray Juan Interián de Ayala en *Pictor christianus* (1730).

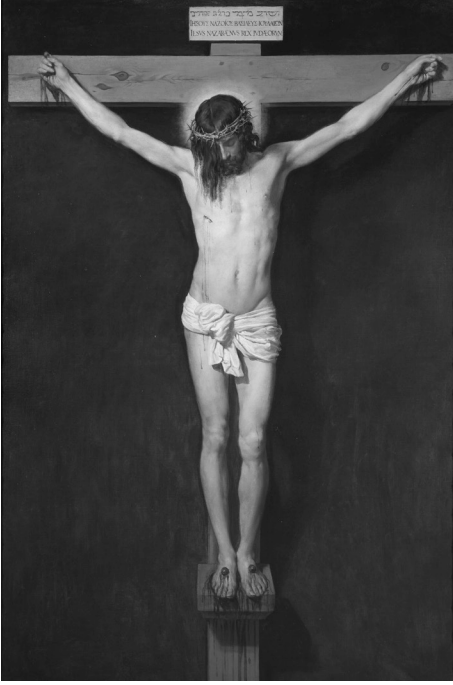
De este modo se asegura que las imágenes que van a ser expuestas en público a la veneración de los fieles no ofrezcan nada contrario a la fe y a la tradición, aunque se constriña la creatividad del artista. A pesar de lo cual, artistas geniales lograron algunas de las más altas cimas de la creación con pinturas y esculturas igualmente geniales. Es el tiempo de los «dioses de madera», como Martínez Montañés, Juan de Mesa, o Gregorio Fernández, a los que se podrían añadir otros nombres más tardíos como Alonso Cano, Pedro de Mena o Salzillo, por no salir del ámbito hispano.

Todos ellos son artistas y hombres de fe, en cuyas obras se refleja ésta de manera patente. Las imágenes procesionales constituyen una manifestación suprema de la percepción que artistas y devotos tenían de Cristo. El *Cristo de la clemencia* o el *Señor de Pasión*, de Martínez Montañés, o el *Gran Poder* de Juan de Mesa, reflejan la grandiosidad del sufrimiento de un Dios hecho hombre. A pesar de la diferencia de estilo y época, nada existe tan parecido al significado y función del icono como estas imágenes procesionales.

Martínez Montañés, «hombre de sentimiento mesurado, supo sobreponerse a toda nota trágica de estirpe gotizante, y con su arte sublime “supo sumar a la emoción de la obra bella, la emoción religiosa y profunda carente de estridencias”. Esta noble belleza que Martínez Montañés es capaz de infundir a las imágenes se suele poner de relieve con una anécdota de la que él mismo

<sup>76</sup> Eduardo DE SAN JOSÉ, OCD, *Lumbre de lo barroco*, El Monte Carmelo, Burgos, 1952, pp. 25-26.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 34.



Velázquez, Cristo crucificado de San Plácido (h. 1632) Museo del Prado.

es protagonista. Se cuenta que cada año, en la noche del Jueves Santo sevillano, acudía a contemplar al Nazareno de la Hermandad de la Pasión que el mismo tallara. Reporta Palomino, “como el propio Montañés quedó asombrado al verlo en procesión”. “Absorto y sorprendido, le contemplaba por las calles, en los días de Semana Santa”; corría para verlo otra vez y le parecía imposible que fuese obra suya, no daba crédito a lo que veía y se le hacía increíble el prodigio logrado: tanta expresión de sufrimiento junto a belleza tanta»<sup>78</sup>.

La gloria del Crucificado es la gloria del Dios escondido en la Eucaristía. Creo que la dimensión eucarística, negada por los protestantes y reafirmada solemnemente en el concilio de Trento, está omnipresente en el arte barroco católico y constituye una clave esencial para su correcta interpretación.

De modo singular durante el barroco, las imágenes de Cristo crucificado constituyen la expresión plástica de su cuerpo tran-

substanciado sacramentalmente. Una de las cimas señeras la constituye, sin duda alguna, el famoso Cristo de Velázquez (1599-1660), lienzo pintado hacia 1632 para el convento de San Plácido de Madrid por encargo del rey Felipe IV. En este lienzo, «la intención de Velázquez fue investir a la figura de una belleza divina e inefable»<sup>79</sup> con el fin de transmitir «la fuerza redentora del martirio de Cristo, cuyos beneficios se ofrecen a los fieles a través de la inefable belleza y perfección de su cuerpo»<sup>80</sup>. En efecto, con su contundente clasicismo, el cuerpo muerto de Cristo refleja en su hermosura, serenidad y luminosidad la gloria del Resucitado presente en la Eucaristía, recalcando la realidad del cuerpo («demasiado verídico», según opinión de algunos críticos) y de la sangre, que se muestran de manera

<sup>78</sup> Juan Subías GUALTER, *Imágenes españolas de Cristo. El Cristo Majestad. El Cristo del Dolor*, Ediciones Selectas, Barcelona, 1943, pp. 76-78.

<sup>79</sup> Gabriele FINALDI, *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro*, Museo Nacional del Prado, 2007, p. 321

<sup>80</sup> Jonathan BROWN, *Velázquez: pintor y cortesano*, Alianza, Madrid, 1986, p. 161.

evidente<sup>81</sup>. Al igual que en la Eucaristía, el Cristo de Velázquez presenta su rostro velado, como queriendo manifestar simultáneamente su condición humana y divina, el misterio de su doble naturaleza. La luz que dimana del cuerpo apolíneo de Cristo, especialmente de la cabeza, constituye un reflejo de su gloria, y en este sentido se recupera el simbolismo oriental y románico. Sobre las tinieblas del fondo casi negro, Cristo aparece de nuevo como *Lux mundi*.

En Italia destaca la figura controvertida de Caravaggio (1573-1610), que hace triunfar el claroscuro o tenebrismo. Caravaggio se revela contra la belleza ideal y los modelos canónicos y se inspira en tipos de la calle a la hora de representar a los personajes sacros, por lo que fue severamente reprendido en varias ocasiones, incluso por la Inquisición. Como señala Gombrich, «fue uno de los grandes artistas, como Giotto y Durero antes de él, que desearon ver los acontecimientos sagrados ante sus ojos, como si hubieran acaecido en las proximidades de su casa»<sup>82</sup>. La genialidad de Caravaggio es capaz de alcanzar obras maestras sin parangón, en las que el realismo más descarnado queda sublimado. Pinta escenas en las que el centro de interés no suele estar en lo más importante sino desplazado hacia un detalle; quizás por ello no hay cuadros en los que Cristo se muestra a la manera de un retrato, sino escenas en las que aparece más o menos destacado.

Así sucede, por ejemplo, en el famoso lienzo de la vocación de san Mateo de la iglesia romana de San Luis de los franceses, en el que el potente foco de luz que ilumina la estancia, sin embargo, apenas deja ver el rostro de Cristo. Como afirma Valenciano, «la luce nelle tenebre è Gesù-luce che si fa presente a chi è nell'ombra, il Caravaggio le dialetticità dipingendo la "luce della Maestà" e la "dolcezza del Volto", distinte l'una dall'altra eppure misteriosamente unite»<sup>83</sup>. En este lienzo, el pintor ha retratado a Cristo según el modo convencional, aunque resaltando una juventud que aún queda más de relieve en la Cena de Emaús de la National Gallery (Londres), en la que rompiendo con la tradición más asentada y volviendo a los usos del arte paleocristiano, representa a Cristo joven e imberbe, probablemente para indicar así su condición de resucitado, que ha triunfado sobre el tiempo (que hace envejecer el cuerpo) y la muerte (que, al fin, lo destruye). Más problemático resulta el aspecto claramente andrógino de Cristo

---

<sup>81</sup> Y en su origen, aún más ya que el propio pintor veló algunas manchas sanguíneas, probablemente siguiendo la recomendación de su suegro Pacheco, de que no convenía abusar de la sangre en las imágenes de la Pasión.

<sup>82</sup> GOMBRICH, *op. cit.*, 328.

<sup>83</sup> Crispino VALENZIANO, *Bellezza del Dio di Gesù Cristo*, Servitium, Gorle, 2000, p. 107.

bajo «formas casi femeninas»<sup>84</sup>, que según Calvesi es la manera que Caravaggio utiliza para reflejar la «“unión de los contrarios” en que se realiza la perfecta armonía» según habría sugerido Escoto Eriúgena (lo que difícilmente sabría el pintor) o, siguiendo las recomendaciones del cardenal Federico Borromeo, quien «recomendaba que el rostro de Cristo asumiera formas similares a las del rostro de María», su madre<sup>85</sup>.

Otro de los grandes genios de la pintura barroca es Peter Paul Rubens (1577-1640), quien imprime unos rasgos específicos a su visión de Cristo, al igual que al resto de su pintura, siempre aparatosa, solemne, abigarrada y dinámica, sin perder por ello la armonía. La figura de Cristo es musculosa, poderosa incluso en las escenas de la Pasión, como la elevación de la cruz de la catedral de Amberes.

Sin salir de los Países Bajos, pero en el ámbito radicalmente distinto del calvinismo, Rembrandt (1606-1669) aspira a pintar a Cristo con el mayor realismo posible. «El Salvador, tal y como lo concibe, no tiene nada de apolíneo. Ninguna preocupación por la belleza formal, ningún efecto teatral»<sup>86</sup>. Aprovechando la circunstancia de que en Amsterdam existía una amplia comunidad judía, busca como modelos a hombres jóvenes judíos suponiendo que su semejanza racial les acercaba a la posible fisonomía del Salvador. Existen varias versiones, entre ellas la de la Gemäldegalerie de Berlín, pintada en 1648, pero quizás resulta más interesante otra conservada en la Alte Pinakothek de Munich, ya de 1661 en la que, tomando los rasgos del retrato pintado en ese mismo año y que lleva por título *Joven judío con cuello cerrado*, conservado en la Horne Collection de Montreal, representa a Cristo resucitado; evidentemente son el mismo modelo, pero en el segundo caso «mediante una sutilísima modificación en la composición y la expresión –y no tanto por la idealización del vestido y del pelo–, Rembrandt ha creado un Cristo cuyo carácter divino resulta convincente (...) que emana sabiduría y compasión divinas». Como en la pintura de iconos y en el Pantócrator medieval, «la pintura ha perdido su inmediatez física y refleja una lejanía infinita»<sup>87</sup>.

Antes de concluir conviene señalar que tampoco el arte barroco se vio ajeno a la profusión de una imaginería patética, en la que prima el impacto visual. Especialmente en los episodios de la Pasión se fue difundiendo un interés creciente

<sup>84</sup> Helen LANGDON, *Caravaggio*, Edhasa, Barcelona, 2002, pp. 274-276.

<sup>85</sup> Maurizio CALVESI, *Caravaggio*, Planeta De Agostini, s.l. 2004, p. 25.

<sup>86</sup> RÉAU, *op. cit.*, 539. Muy interesante su reflexión sobre la adhesión poco estricta del pintor al calvinismo.

<sup>87</sup> Jakob ROSENBERG, *Rembrandt. Vida y obra*, Alianza, Madrid, 1987, pp. 122-124. La cita en la última página.



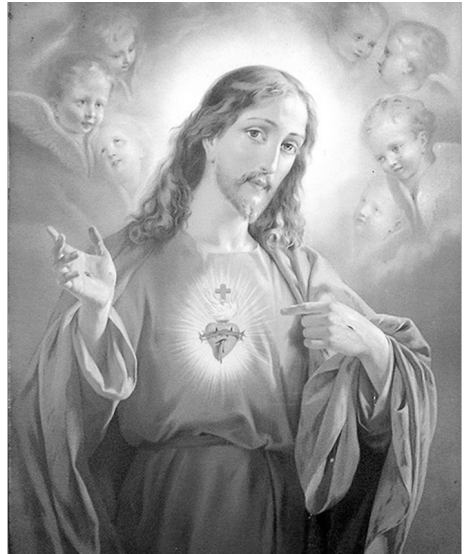
por la exacerbación del dolor, como se manifiesta de manera ejemplar en muchas imágenes de Cristo atado a la columna elaboradas en Hispanoamérica, en las que se incide en las múltiples heridas del cuerpo de Cristo, absolutamente maltratado y humillado. Esta tendencia alcanza su paroxismo en la iconografía del Niño Jesús de Pasión, difundida sobre todo en Guatemala.

## 9. DE LA DULZURA DEL CORAZÓN AL IDEALISMO ORIENTALIZANTE

El arte barroco fue dando paso al rococó. Su reflejo en la iconografía cristiana no resulta muy determinante porque escaseó el genio y simplemente se repitieron modelos cada vez más edulcorados.

Esto es lo que sucede con un nuevo tipo iconográfico muy en boga a partir del siglo XVIII, como es el del Corazón de Jesús, difundido sobre todo por los jesuitas. Se cree que la primera representación fue la que realizó Pompeo Batoni en 1767 para la iglesia del Gesù de Roma. Como se ha afirmado, la aparición de esta novedad iconográfica «coincidió con una época muy poco afortunada en cuestiones de expresión religiosa. Esta se encontraba dominada por el sentimentalismo». Poco a poco, fue poniéndose a la devoción de los fieles una imagería de «rasgos anodinos, sensibleros en exceso, y no raras veces incluso feminoideas»<sup>88</sup>. Esta iconografía languideciente alcanza uno de sus puntos álgidos en el lienzo de autor desconocido, pero pintado a finales de esa misma centuria, que se conserva en el monasterio de las Clarisas de Arcevia (Ancona).

Puede afirmarse sin temor a la equivocación que la iconografía cristiana, incluida la del mismo Cristo, se adentró desde finales del siglo XVIII en un desolado desierto en el que son pocas las excepciones memorables. De algún modo, la temática



Corazón de Jesús (finales del s. XVIII) Monasterio de MM. Clarisas de Arcevia (Ancona).

<sup>88</sup> Francisco PÉREZ GUTIÉRREZ, *La indignidad en el Arte Sagrado*, Guadarrama, Madrid, 1961, p. 97.

cristiana dejó de interesar a los artistas, quizás porque a raíz de la Ilustración la increencia y el racionalismo se habían puesto de moda en los ambientes cultos e intelectuales. Por otro lado, la Iglesia había sido despojada de sus bienes y ya no podía afrontar el papel de principal comitente de la actividad artística que había venido desempeñado desde la Edad Media.

Quizás resulte interesante mencionar que el potente genio de Goya, que tiene más pintura de temática religiosa de la que se cree, nos ha legado una versión personal del Crucificado que, siguiendo «los presupuestos de belleza ideal y de armonía clásica establecidos por Anton Raphael Mengs y por Francisco Bayeu en sus propias interpretaciones del mismo tema», constituye una especie de homenaje del pintor aragonés al famoso Cristo de Velázquez, en la que se acerca sin embargo a los postulados del neoclasicismo<sup>89</sup>.

Habitualmente se afirma que la centuria decimonónica constituye un erial por lo que se refiere al arte de inspiración cristiana; sin embargo, de forma casi paralela al renovado interés por la figura histórica de Cristo en el ámbito teológico aparece también un original movimiento de artistas surgido en Europa con el ánimo, transido de romanticismo, de recuperar el estilo de las artes según se cultivaba en el trecento y en el quattrocento italiano al tiempo que repudiaban el academicismo imperante, siendo uno de sus principales motivos de inspiración la Sagrada Escritura.

En 1809 se fundaba en Viena la hermandad de san Lucas por los pintores Friedrich Overbeck y Franz Pforr, siendo luego trasladada a Roma, donde se les unieron otros artistas como Wilhelm von Schadow, Peter von Cornelius y Julius Schnorr von Carolsfeld; se les conoce como *escuela de los Nazarenos* porque sus miembros llevaban una vida en común similar a la de los antiguos monasterios y buscaban promover la piedad sencilla del pueblo cristiano por medio de sus creaciones artísticas, un tanto idealizadas, inspiradas en la fe católica y en las leyendas medievales.

La escuela de los Nazarenos fue precursora de la *hermandad prerrafaelita*, fundada en Londres en 1848 por John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti y William Holman Hunt, unidos para recuperar un arte auténtico, sencillo y sincero, sin artificio. Muchos la consideran como el primer movimiento de vanguardia artística, si bien sus miembros adoptaron con el tiempo posturas diversas. De todos ellos, nos interesa especialmente Holman Hunt (1827-1910), que

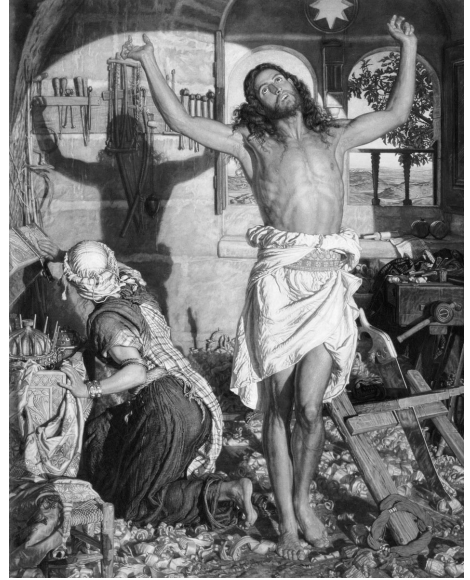
---

<sup>89</sup> María Dolores JIMÉNEZ-BLANCO (ed.), *La Guía del Prado*, Museo del Prado, s.l. 2008, pp. 170-171.

fue quien puso mayor interés en resaltar la significación espiritual del arte; movido por el deseo de representar de la manera más próxima posible los relatos evangélicos, viajó a Egipto y Palestina, donde se documentó cuidadosamente sobre los usos y costumbres y pudo copiar modelos reales que luego le servirían para pintar a Cristo, a la Virgen y a los demás personajes bíblicos.

Hunt tiene varios lienzos de gran interés por cuanto atañe a la representación de Cristo, como *The Light of the World* (1854), pero entre todos ellos destaca, a mi modo de ver, *La sombra de la muerte* (*The Shadow of Death*), pintado entre 1870 y 1873, similar en muchos aspectos al titulado *Christ and the two Marys* (1847), y en el que se conjuntan bella y armoniosamente realismo y simbolismo. Su autor insistió en que buscaba el mayor realismo posible pero nunca a costa de la vulgaridad; quería representar a Cristo incidiendo en su condición de trabajador, con un aspecto viril, hombre en todo igual a los otros menos en el pecado, tal y como le pudieron haber visto los habitantes de Nazaret que acudían a su taller.

Hunt representa a Cristo como un joven hebreo, delgado, musculoso y de tez morena, como ya había hecho Ford Madox Brown casi dos décadas antes en el lienzo *Jesus washing Peter's feet* (City of Manchester Art Galleries) y siguiendo probablemente la recomendación de Thomas Carlyle de que «retratara a Cristo como maestro y hombre del pueblo»<sup>90</sup>. Pero, de manera novedosa y sorprendente, lo sitúa en el taller de Nazaret –como un «divino obrero»– a la caída de la tarde, iluminado por el resplandor de un sol mortecino pero todavía potente, cuya cálida tonalidad ha sido minuciosamente estudiada por el pintor. Cuando finaliza la tarea, Cristo levanta los brazos para relajarlos, en lo que puede interpretarse como una especie de baile ritual, de alabanza al Padre por el gozo de la tarea concluida. Este gesto proyecta su sombra sobre la pared cayendo sobre una especie de cruz simbólicamente conformada por un madero que sirve para colgar



William Holman Hunt, *La sombra de la muerte* (1870-1873)  
Manchester Art Gallery.

<sup>90</sup> Heather BIRCHALL, *Prerrafaelitas*, Taschen, Colonia, 2010, p. 80.

los instrumentos de trabajo. La ventana arqueada hace la función de nimbo o aureola sobre la cabeza de Cristo. Mientras tanto, la Virgen María, de espaldas abre un cofre en el que aparecen los regalos traídos por los Magos: oro, incienso y mirra, para significar la condición divina y regia del recién nacido así como la realidad de su futura muerte y sepultura; pasaje al que vuelve a aludir la estrella del tímpano de la ventana. Es entonces cuando descubre *la sombra* en la pared como una premonición *de la muerte* de su Hijo en una cruz, ante la que ella misma ya se encuentra arrodillada.

Todo el cuadro está lleno de elementos simbólicos muy ricos en sugerencias: en el fondo, a la derecha, aparecen unos juncos que nos remiten a la caña con que los soldados se burlaron de Cristo, colocándosela entre las manos a modo de cetro, y le pegaron en la cabeza; la cinta roja de la kefiyá alude, sin duda, a la corona de espinas pero también a la cinta escarlata del chivo expiatorio, convirtiéndose así también en un tipo del sacrificio redentor de Cristo (como ya había querido representar en el cuadro así titulado, *The Scapegoat*, pintado por Hunt entre 1854 y 1855, actualmente en el Lady Lever Art Gallery de Liverpool); la sombra del hacha sobre la pared prefigura la lanza que le traspasó el costado, que se dirige hacia el corazón simbolizado sobre la sombra por una ampolla cobriza que cuelga del panel de las herramientas; la túnica ceñida en torno a la cintura y recogida dejando el torso al descubierto, en esencia, queda reducida a la misma función que ejerce el perizoma o paño de pureza... El propio hecho de enlazar simbólicamente el taller de Nazaret con el Calvario habla del valor redentor del trabajo, desempeñado por el propio Cristo, pero también del dolor y sufrimiento que conlleva en ocasiones. Con todo, el simbolismo no se limita a la pasión ya que bajo la sombra y conformando el madero vertical de la cruz dos palos dibujan un pez, símbolo paleocristiano de Cristo y referencia clara a la Eucaristía; finalmente, el rollo de papiro sobre el alfil de la ventana junto con las granadas evocan la Resurrección anunciada ya por las Sagradas Escrituras.

Hunt era consciente de que la mayor parte de quienes vieran el cuadro no serían capaces de captar todo su significado profundo, pero tampoco le importaba demasiado puesto que de él podrían hacerse tanto una lectura meramente histórica, con una respuesta emocional inmediata, como otra alegórica mucho más ambiciosa, plena de riquezas simbólicas asentada en la tradición de la tipología bíblica<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> <http://www.victorianweb.org/painting/whh/replete/shadow.html>, consultado el 4 de agosto de 2015.

El gusto por lo orientalizante y lo arqueológico hizo que muchos pintores del siglo XIX, al igual que Hunt, volvieran su mirada a la Biblia como fuente de inspiración. Por lo general, se busca la exactitud si bien hay aspectos que quedan al margen, como paradójicamente la misma representación de Cristo que sigue realizándose bajo rasgos caucásicos y no semitas. La novedosa técnica de la cromolitografía contribuyó en gran medida a una gran difusión de algunas obras. Destaca por su volumen y, en algunos casos, también por su calidad el trabajo de Carl Heinrich Bloch (1834-1890) para la capilla del Castillo de Frederiksborg (Copenhage). Dentro del más puro realismo historicista, Bloch presenta la imagen tradicional de Cristo, un tanto idealizada sin caer, sin embargo, en el exceso. Normalmente construye escenas convincentes que luego han tenido una notable influencia incluso en el cine.

En el panorama artístico ruso del siglo XIX, inclinado también hacia el realismo, aparecen sin embargo artistas como Alexander A. Ivanov (1806-1858), que en el lienzo *Noli me tangere* (1835) de la Galería Tretiakov (Moscú) retrata a Cristo con unos rasgos muy afines al estilo renacentista; con todo, su obra maestra es *La aparición de Cristo ante el pueblo*, que presentó en 1857 tras veinte años de trabajo minucioso y en el que la figura de Cristo aparece en lontananza con las mismas facciones de un buen amigo del pintor, el escritor Nikolai Gogol. Por su parte, Nikolaj A. Koshelev (1840-1918) se sitúa también dentro del historicismo ruso, si bien a la hora de pintar a Cristo se advierte todavía una influencia de la pintura de iconos, especialmente en las facciones del rostro, para las que sigue remitiéndose al *mandilyon*.

Las últimas décadas de la centuria decimonónica, por lo que atañe a la representación de Cristo, mantienen el modelo consolidado, de larga tradición, que reinterpretan desde un realismo amable, que tiende poco a poco hacia un hiperrealismo, que tiene mucho que ver ya con los logros de la fotografía. El pintor ruso Nikolai Ge (1831-1894) ofrece un caso paradigmático; evoluciona desde el género historicista hasta el más crudo realismo influido en parte por las nuevas posibilidades que ofrece la fotografía. En 1861 se atreve, por ejemplo, a tomar como referencia para la figura de Cristo de un cuadro de la Última Cena un retrato fotográfico obtenido por el conde Sergei Lvovich Levitsky, cuyo modelo era su sobrino, el escritor revolucionario exiliado en Londres Aleksandr I. Herzen. No resulta sorprendente, por tanto, que al presentarse el lienzo, la prensa rusa recalcará que era «un triunfo del materialismo y del nihilismo». Casi al final de su vida pintó el cuadro *Quod Est Veritas? Christ and Pilate* (1890), en el que el rostro de Cristo queda velado por la sombra, en un ejercicio pictórico encaminado hacia el impresionismo. El lienzo no gustó; mientras Ernest Renan opinaba que

no aportaba nada por su resuelto conservadurismo, las autoridades prohibían su exhibición por blasfemo.

El deseo de un hiperrealismo crudo y seco provoca obras como el Crucificado de Léon Bonnat (h. 1874) del Musée du Petit Palais (París), que tanto escandalizó en su presentación, pero sobre todo el de Thomas Eakins (1880), conservado en el Philadelphia Museum of Art, cuyo rostro es casi una mancha negra.

Por otro lado, se observa también una tendencia a resituar los episodios evangélicos en la actualidad, si bien Cristo sigue manteniendo su apariencia multiseccular, aunque no los demás personajes que se atavían según la moda contemporánea. Aquí podemos englobar tanto a Léon Augustin L'Hermitte, con su *Supper at Emmaus* (1892) del Museum of Fine Arts de Boston en la que ofrece una versión actualizada de la cena de Emaús sustituyendo a los discípulos por unos obreros de su época, como a Albert Edelfelt que en su *Christ and Mary Magdalene* (1890) del Athenaeum Museum de Helsinki, viste a ésta a la moda finisecular.

Finalmente, cabe indicar que a partir de 1898, cuando Secondo Pía hace la primera fotografía de la Sábana Santa de Turín y se percata de que actúa como un negativo, el rostro reflejado en ella influirá decisivamente en la representación figurativa de Cristo.

## 10. CRISTO SEGÚN LOS ARTISTAS DEL SIGLO XX

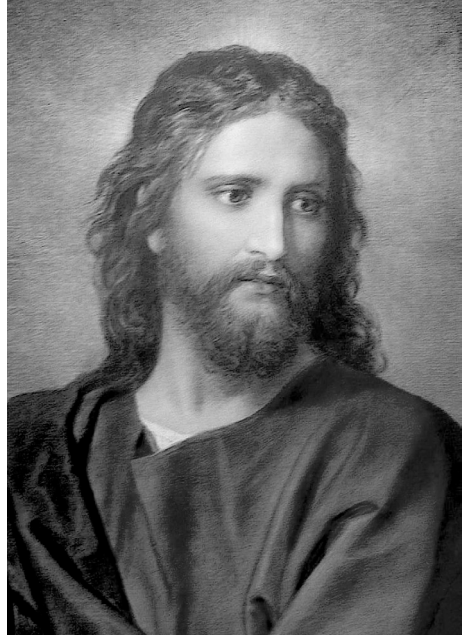
Desde mediados del siglo XIX triunfaba la iconografía creada por los talleres parisinos de San Sulpice y difundida hasta en los rincones más remotos del planeta. En el ámbito hispanoamericano este mismo papel lo desempeñaron los talleres de arte cristiano asentados en Cataluña y Valencia, fundamentalmente en la localidad gerundense de Olot. Imágenes en serie, de escasa calidad artística, elaboradas conforme a unos tipos iconográficos de estética languideciente y colorista, muy cercana a lo *kitsch*. Con todo, esta decadencia iconográfica no era patrimonio exclusivo de la Iglesia Católica; de igual modo, los templos protestantes habían ido adoptando en su escasa iconografía una estética muy similar, que se difundía también en libros y revistas.

Como reacción a este tipo de iconografía que presentaba la figura de Cristo con rasgos delicuescentes no sólo –conviene recalcarlo– en el ámbito católico, en 1915 un doctor norteamericano, Robert Warren Conan, se quejaba amargamente de las imágenes de Cristo en las que sólo se percibían rasgos de languidez, melancolía y resignación, en definitiva, una imagen afeminada de Cristo, bien diferente a la que tuvo en realidad, atendiendo a los Evangelios. Conan reivindicaba para las imágenes de Cristo la apariencia de virilidad que percibieron claramente quie-

nes le trataron durante sus años terrenos, de manera que produjera ahora también una impresión combinada de dignidad, poder y atractivo<sup>92</sup>. Estaba convencido de que tanto la predicación como el arte cristiano necesitaban un potente tónico de virilidad ante la proliferación de imágenes tiernas, difundidas en estampas y libros piadosos.

Algo así había tratado de alcanzar el pintor alemán Heinrich Hoffman, quien retrata a Cristo como un varón de compleción atlética, gesto decidido y mirada poderosa, según aparece en su lienzo más famoso, *Cristo y el joven rico*, pintado en 1889 y regalada por Rockefeller a la iglesia baptista de Riverside (New York). Luego, otros pintores y escultores optarán también por apartarse de ese estilo melifluido de caracterización y ofrecerán versiones personales muy sugerentes, aunque en su momento no fueran bien comprendidas ni aceptadas, especialmente en los sectores más piadosos y tradicionales.

Como afirma Jover, «en el siglo XX, la iconografía referente a Cristo, para continuar creíble, debe doblegarse a las revoluciones artísticas y tener en cuenta los trastornos del mundo moderno. Ya no es un Cristo individualizado sino un símbolo, a veces portador de significados específicamente religiosos –la esperanza cristiana arde todavía en la obra de Rouault– o, más frecuentemente, reflejo de una conciencia afligida, referida a Cristo sólo para mejor acusar las carencias e incertidumbres de una realidad irremediablemente perturbada y hecha opaca por la historia»<sup>93</sup>. Buena parte de los artistas que se atreven a plasmar el rostro y la figura de Cristo no tienen fe ni tan siquiera son hombres religiosos en algún sen-



Heinrich Hoffman, detalle del lienzo *Cristo y el joven rico* (1889). Iglesia de Riverside (New York).

<sup>92</sup> Robert WARREN CONAN, *The virility of Christ. A new view*, Chicago, 1915, pp. 12, 92 y *passim*. De hecho, advertía de que estas representaciones poco viriles de Cristo eran uno de los motivos por los que los varones se alejan de la práctica religiosa. Se le puede relacionar con el movimiento del *cristianismo muscular* (Muscular Christianity) muy difundido en la Inglaterra victoriana y en los Estados Unidos, singularmente en los ambientes anglicanos y protestantes.

<sup>93</sup> Manuel JOVER, *Cristo en el arte*, Regina, Milán, 1995, p. 7.



Lovis Corinth, *Ecce Homo* (1925), Kunstmuseum Basel.

tido. Sin embargo, les atrae poderosamente la representación de Cristo, al que dotan de significados muy diferentes de acuerdo con la ideología de cada uno de ellos.

No es éste el caso, sin embargo, de George Desvallières (1861-1950), pintor de estilo potente y refinado, que apuesta por una nueva iconografía cristiana, especialmente después de su vuelta a la fe tras la dolorosa experiencia de la Primera Guerra Mundial, por cuya violencia queda marcado para siempre. Apuesta por un nuevo arte cristiano realizado a la luz del Evangelio; con esta finalidad funda con Maurice Denis los *Ateliers d'Art Sacré*. El centro de toda la obra de Desvallières es la figura humana, encarnación heroica de una espiritualidad ardiente, también en el caso de Cristo, cuyo

cuerpo realmente humano pretende destacar. Y lo consigue –nada menos– que en una renovada iconografía del Sagrado Corazón de Jesús, inserta en la Pasión, en la que Cristo aparece como un varón musculoso que se abre el pecho de forma completamente realista para dejar ver sus entrañas de misericordia (*Sacre Cœur*, 1905). También en el *Cristo atado a la columna del Musée d'Orsay* (París), pintado en 1910, en el que quiere plasmar sin falsedad la crudeza de la flagelación del Señor al que el propio pintor suplica tenga piedad, como se lee en el fondo oscuro en letras mayúsculas. Se trata de un cuerpo maltrecho, pero no hundido, que mantiene la dignidad y la belleza. Como afirmó el P. Couturier, se trata de una «obra magnífica y atormentada, hecha de violencia, de ternura y de libertad»<sup>94</sup>.

Lovis Corinth (1858-1925), uno de los principales representantes del movimiento artístico *Sezession*, plasma en su *Ecce Homo* de la Kunstmuseum (Basilea), concluido un mes antes de su muerte, la imagen de Cristo entre un médico y un soldado, con un expresionismo dramático y visionario pocas veces igualado. Se trata, en efecto, de una especie de visión onírica en la que Pilatos desaparece para dejar paso a un médico de bata blanca que señala a Cristo, mientras un bizarro soldado le mantiene sujeto. El color prima sobre el dibu-

<sup>94</sup> PLAZAOLA, *Historia y sentido del arte cristiano*, op. cit., p. 939.



jo; la gran mancha púrpura del manto de Cristo es un tributo libre al arte clásico a la vez que consigue llamar poderosamente la atención sobre la fisonomía de Cristo, retratado sin barba como en la antigüedad cristiana, para la que tomó como modelo a su amigo Leo Michelson. La pincelada violenta consigue ofrecer un retrato velado de Cristo, paradigma de todo hombre que sufre injustamente. En la línea de la ferocidad salvaje y morbosa del *Gran Mártir* (1907) que alcanza su plenitud de horror en el *Cristo Rojo* (1923)<sup>95</sup>, casi nada queda ya del realismo sensual y algo vulgar del *Descendimiento de la Cruz* (1895).

El expresionismo (que busca, ante todo, expresar el sentimiento propio del artista) y el fauvismo (que se caracteriza por el empleo provocativo del color) se introduce en la galería de retratos de Cristo con Georges Rouault (1871-1958), «a veces revestido del desvalido o del que sufre; muchas veces explicitado en el velo de la Verónica, la *vera imago*: la imagen que está en el velo: el velo que vela (oculta) y que des-vela (manifiesta), “la imagen del Dios invisible” (Col 1,15)»<sup>96</sup>. De manera singular, la Santa Faz (1933) del Centre Pompidou de París constituye una soberbia conjunción de dibujo y color; resaltando las líneas del dibujo se relaciona con la iconográfica románica repleta de significación teológica, mientras que la potencia del color habla de un expresionismo que busca suscitar fundamentalmente sensaciones.

El expresionismo triunfó fundamentalmente en la pintura, pero también alcanzó a la escultura con artistas como Jacob Epstein, que en su *Cristo Resucitado* (1917-1919) de la The Scottish National Gallery de Edimburgo recupera el canon helenístico a la hora de retratar a Cristo. En esta misma estela del expresionismo deben mencionarse otros nombres ilustres como Pablo Se-



Georges Rouault, Santa Faz (1933), Centre Georges Pompidou.

<sup>95</sup> Según algunos críticos, esta pintura ha influido decisivamente en la configuración estética de la crucifixión en la película *La Pasión* de Mel Gibson.

<sup>96</sup> María Josefina LLACH, *Cuatro contemporáneos pintan Teología*, en *Teología. Revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, 104 (abril 2011), p. 129.

rrano cuyos Cristos, según Camón Aznar, resultan «más dramáticos que los medievales»<sup>97</sup>, Venancio Blanco con su *Nazareno* (1963) o Josep Maria Subirachs en la fachada de la Pasión de la Sagrada Familia de Barcelona (1987-2009).

Las nuevas tendencias del arte giraban hacia la abstracción o la no figuración, lo que se refleja también en la representación del ser humano y, en particular, de su rostro. Boespflug señala con agudeza que «como un río majestuoso la tradición de las imágenes centradas sobre la mirada de Cristo y su santa faz ha atravesado los siglos. Ha conocido, sin embargo, un eclipse durante el siglo de la Ilustración. Y si ha podido reemprender su curso durante el siglo XIX, parece que el fenómeno global de la desaparición del rostro en la historia del arte occidental en el siglo XX le ha asestado un duro golpe; golpe que no serían capaces de hacer olvidar las felices excepciones que debilitan esta regla confirmándola, por ejemplo las santas faces de Rouault»<sup>98</sup>. Porque, en palabras de Plazaola,

resumiendo los rasgos que mejor caracterizan la expresión plástica del rostro de Cristo en el arte de nuestro tiempo, habría que señalar los siguientes: una tendencia a humanizar lo divino, identificando a Dios con el hombre; y paradójicamente, una mayor conciencia y sensibilidad para evocar lo trascendente; un mayor pudor ante la necesidad de expresar lo sagrado; un respeto profundo a la materia, evidenciado en la misma técnica empleada; una cierta marginación de las formas aparentes de la realidad natural; y una preferencia por el símbolo, intensificando el lenguaje y recordándonos que el arte de hoy no quiere ser «ilusión» sino «alusión»<sup>99</sup>.

Viene a confirmar lo antedicho el pintor norteamericano converso al catolicismo William Congdon (1912-1988), seguidor del expresionismo de tendencia abstracta surgido tras la II Guerra Mundial bajo la influencia de Kandisky, cuya seña de identidad es la virulencia del gesto y la voluntad de expresar estados anímicos muy intensos. Así, a pesar de haber representado en tantas ocasiones al Crucificado con una fuerza expresiva enorme, nunca se ha atrevido a plasmar su rostro, dejándolo siempre solamente sugerido.

Porque éste es el icono de Cristo que Congdon sufre: el del abandono radical. Más aún: él no pinta una imagen, sino el grito del abandono. Esa criatura cuyos rasgos se van deshaciendo, cuyo dolor delira desde el límite de su carne para trans-

<sup>97</sup> PLAZAOLA, *op. cit.*, p. 957.

<sup>98</sup> F. BOESPFLUG, *Le regard de Dieu fait homme. À propos de la Tête de Wisenbourg*, en *De Jésus à Jésus-Crist. I: Le Jésus d'Histoire*, París, 2010, p. 163.

<sup>99</sup> Juan PLAZAOLA ARTOLA, *El rostro de Cristo en el arte contemporáneo*, en *Ars sacra*, 6 (1998), pp. 30-40.

formarse en dolor del cuerpo del mundo. (...) Congdon vio un «agujero» en su Crucifijo: un abismo, exactamente. (...) Este vacío es el único «objeto» del cuadro. Y, sin embargo, (...) éste es el drama que sorprende y llena de estupor: todo parece precipitarse en ellos, la tesitura cromática está lacerada catastróficamente y, sin embargo, precisamente esto es lo que habla de anastasis, precisamente el hundimiento en el «agujero» de ese «dolor convertido en cuerpo» habla de resurrección<sup>100</sup>.

No es posible, en un trabajo de estas características, reflejar las repercusiones que los diferentes *ismos* del arte contemporáneo han ejercido sobre la imagen sagrada y, en concreto, sobre la representación de Cristo, un tema que aunque menor ha seguido ejerciendo un atractivo sobre los artistas, incluso entre los que no se consideran cristianos ni, tan siquiera, abiertos a la trascendencia. Evidentemente, las visiones de Cristo son, en casi todos los casos, un reflejo de la propia angustia vital. El arte del siglo XX, singularmente el europeo, refleja el dolor y la angustia de las grandes guerras y los totalitarismos que destruyen al hombre. Una serie de nombres ilustran un panorama rico y muy variado.

Stanley Spencer, dentro del figurativismo, aporta una visión muy original del horror de la Pasión en su *The deposition and the rolling away of the stone* (1956) de la York City Art Gallery, en la que Cristo recupera su aspecto helenista de joven sin barba. Con este mismo aspecto aparece también en la pintura de Salvador Dalí, uno de los principales representantes del surrealismo, que acepta el reto de pintar a Cristo y para ello se inspira en el arte del Renacimiento italiano, que tanto admiraba, como puede apreciarse en su Crucifixión o *Corpus hypercubus* (1954) del Metropolitan Museum de New York, en el que pretende adecuarse a los preceptos del cubismo, según el mismo confesó: «Pinté una cruz hipercúbica en la que el cuerpo de Cristo se convierte metafísicamente en el noveno cubo, siguiendo los preceptos del discurso sobre la forma cúbica de Juan Herrera, constructor de El Escorial, inspirado en Ramón Llull»<sup>101</sup>. También en *El Sacramento de la Última Cena* (1955) de la National Gallery of Art de Washington, obra enmarcada en su denominada etapa «atómica», recurre a la hora de inspirarse a Leonardo, y presenta un Cristo idealizado cuyo cuerpo, en parte, resulta transparente evocando el misterio de la presencia real en la Eucaristía.

Del mismo modo, otros artistas de la pasada centuria han acudido a diversas etapas de la tradición iconográfica cristiana como fuente de inspiración. Así,

<sup>100</sup> Massimo CACCIARI, *William Congdon: analogía del icono*, en *Revisiones*, 2 (2006), p. 116.

<sup>101</sup> Margarita PERERA RODRÍGUEZ, *De vuelta a Portlligat*, en María Jesús DÍAZ, *Dalí, Tikal*, Madrid, 2010, p. 233.

por ejemplo, Duncan Grant se inspira en el arte paleocristiano, retomando el tipo del Buen Pastor, como puede verse en la catedral de Lincoln (1958). Más recientemente, la huella de la tradición iconográfica bizantina se percibe en la obra musivaria de Marko Ivan Rupnik y del Centro Aletí, así como también es perceptible la influencia del Cristo en majestad del románico en la producción de Peter Eugene Ball.

En la línea del *Nazareno* de Antonio Sicurezza (1977), algunos autores contemporáneos –como Giuseppe Antonio Lomuscio y Goyo Domínguez– dentro de un realismo amable muestran la imagen de un Cristo joven, sonriente, atractivo, cercano. Con un semblante melancólico lo retrata Chris Gollon en su *Man of sorrows* (2002) mientras que la interpretación más cruda, a la vez que plena de simbolismo, es la que aporta el polaco Jerzy Duda Gracz con su impresionante *Golgota Jasnogórska* (2000-2001) del santuario de Czestochowa. El realismo de cuño barroco resurge una vez más con Giovanni Gasparro, Roberto Ferri (con una clara impronta caravaggista), Raúl Berzosa o Neilson Carlin, por señalar tan sólo algunos nombres del panorama actual. Este mismo realismo se percibe dentro del campo escultórico en el ámbito de la imaginería procesional española que, moviéndose dentro de un neobarroco, aporta tallas de Cristo que van desde las versiones más idealizadas de José M<sup>a</sup> Ruiz Montes hasta otras absolutamente cruentas como puede ser el *Cristo sindónico* de Miñarro.

Cabe señalar, por último, que a lo largo del siglo XX el cine ha ofrecido también una imagen de Cristo que ha ido evolucionando con el paso del tiempo y de las ideologías, pero su análisis excede nuestros propósitos<sup>102</sup>.

\* \* \*

Antes de concluir, no estará de más recordar de nuevo que cada artista es hijo de su tiempo y de sus circunstancias. Su obra refleja su experiencia personal de fe y la espiritualidad del momento. Con todo, le resultará difícil plasmar el rostro de Cristo si no tiene fe. A este propósito, Miguel Ángel dijo que «non basta ad un pittore, per imitare in parte la venerabile immagine del Signor Nostro, essere un grande maestro, ma deve tener buona vita e, se possibile, essere santo, acciocchè il suo intelletto sia ispirato dallo Spirito Santo»<sup>103</sup>.

<sup>102</sup> Alfonso MÉNDIZ, *Jesucristo en el cine*, Rialp, Madrid, 2009.

<sup>103</sup> Cit. por MENOZZI, *op. cit.*, p. 264.