

LOS GRANDES TEMAS DEL
ARTE CRISTIANO EN ESPAÑA

III

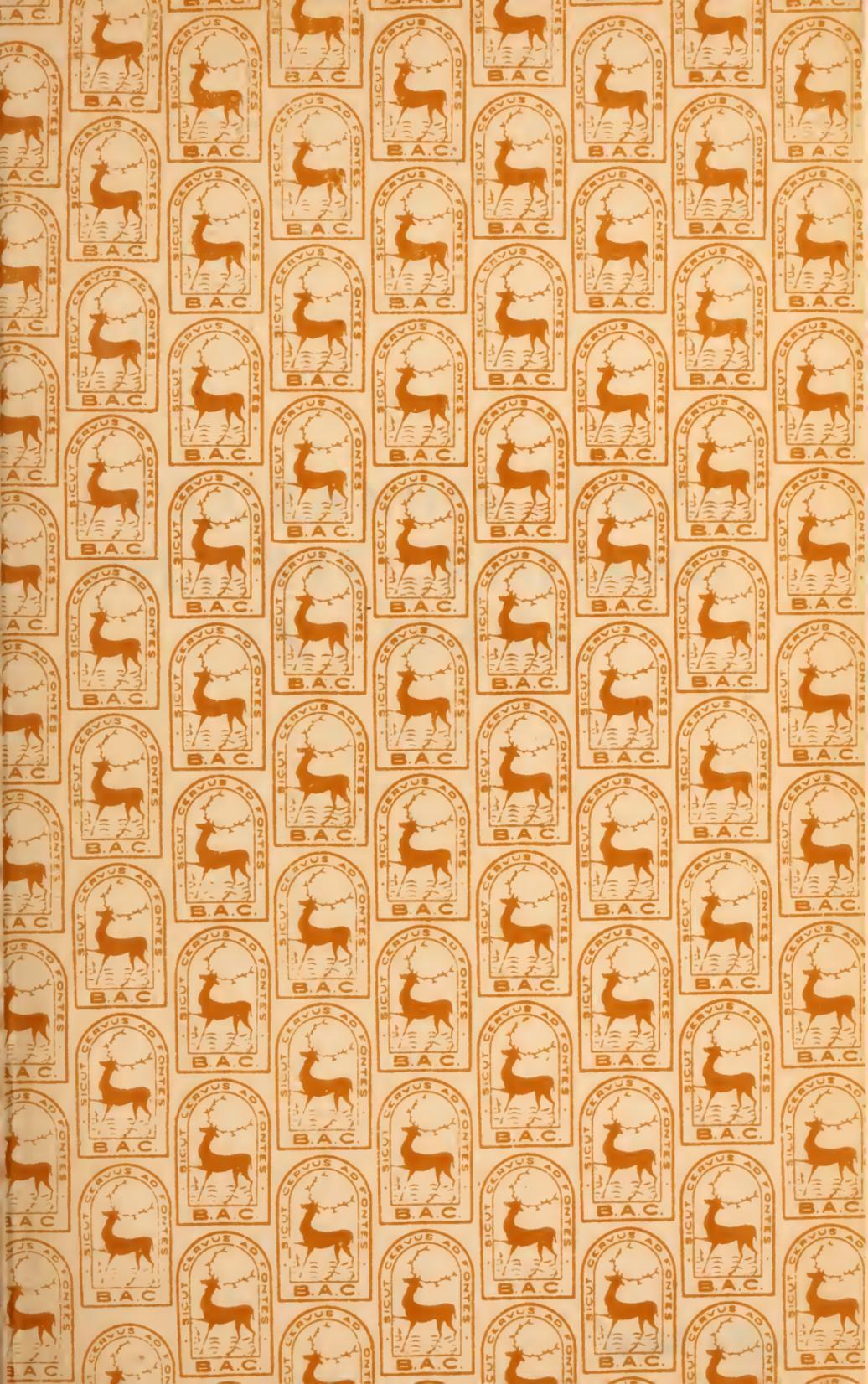
LA PASION
DE CRISTO

Library of The Theological Seminary

PRINCETON · NEW JERSEY



N8050
.G75
v. 3





LOS GRANDES TEMAS
DEL ARTE CRISTIANO
EN ESPAÑA

BIBLIOTECA DE AUTORES CRISTIANOS

BAJO LOS AUSPICIOS Y ALTA DIRECCIÓN DE
LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

LA COMISIÓN DE DICHA PONTIFICIA
UNIVERSIDAD ENCARGADA DE LA
INMEDIATA RELACIÓN CON LA B. A. C.,
ESTÁ INTEGRADA EN EL AÑO 1949
POR LOS SEÑORES SIGUIENTES:

PRESIDENTE :

Excmo. y Rvdmo. Sr. Dr. Fr. FRANCISCO BARBADO
VIEJO, O. P., *Obispo de Salamanca y Gran Canciller
de la Pontificia Universidad.*

VICEPRESIDENTE : Ilmo. Sr. Dr. GREGORIO ALASTRUEY,
Rector Magnífico.

VOCALES : Sr. Decano de la Facultad de Sagradas Escri-
turas, M. R. P. Dr. Fr. ALBERTO COLUNGA, O. P.; Sr. De-
cano de la Facultad de Teología, R. P. Dr. AURELIO
YANGUAS, S. I.; Sr. Decano de la Facultad de Filoso-
fía, R. P. Dr. Fr. JESÚS VALBUENA, O. P.; Sr. Decano
de la Facultad de Derecho, R. P. Dr. Fr. SABINO ALON-
SO, O. P.; Sr. Decano de la Facultad de Historia,
R. P. Dr. BERNARDINO LLORCA, S. I.

SECRETARIO : M. I. Sr. Dr. LORENZO TURRADO, *Profesor.*

LA EDITORIAL CATOLICA, S. A. — APARTADO 466

MADRID • MCMXLIX

✓
LOS GRANDES TEMAS

DEL

ARTE CRISTIANO

EN ESPAÑA

ORDENACIÓN DE LAS OBRAS MAESTRAS POR TEMAS RELIGIOSOS,
A CARGO DE UNA COMISIÓN DE
PROFESORES UNIVERSITARIOS

TOMO TERCERO

LOS GRANDES TEMAS DEL ARTE CRISTIANO EN ESPAÑA

Serie I.—CRISTOLÓGICA

- VOLUMEN 1.^o—Nacimiento e infancia de Cristo.
— 2.^o—Cristo en el Evangelio.
— 3.^o—La Pasión de Cristo.
— 4.^o—Vida gloriosa de Cristo.

Serie II.—MARIANA

- VOLUMEN 5.^o—La Inmaculada Concepción.
— 6.^o—Niñez y adolescencia de la Virgen María.
— 7.^o—La Virgen Madre en la Escultura.
— 8.^o—La Virgen Madre en la Pintura.
— 9.^o—La Virgen Dolorosa.
— 10.—Tránsito, Asunción y Coronación de María Santísima.

Serie III.—HAGIOGRÁFICA

- VOLUMEN 11.—San José, Santa Ana y San Joaquín.
— 12.—El franciscanismo en el Arte.
— 13.—Representación artística de Santiago.
— 14.—Representación artística de los Santos españoles.
— 15.—Santas Mártires y Santas Vírgenes.
— 16.—El Precursor, Apóstoles y Discípulos de Cristo.
— 17.—Representación artística de los Ángeles.

I
SERIE CRISTOLÓGICA

TOMO III

LA PASIÓN DE CRISTO
EN EL ARTE ESPAÑOL

POR EL PROF.

JOSÉ CAMÓN AZNAR

CATEDRÁTICO DE LA UNIVERSIDAD DE MADRID

BIBLIOTECA DE AUTORES CRISTIANOS

MADRID • MCMXLIX

NIHIL OBSTAT;

Lic. JOSÉ SEBASTIÁN,
Censor.

IMPRIMATUR:

✠ CASIMIRO,

Ob. aux. y Vic. gral.

Madrid, 2 abril 1949

I N D I C E G E N E R A L

	Págs.	Láms.
PRÓLOGO	3 *	
CAPÍTULO I.— <i>La Santa Cena</i>	5 *	1- 24
CAPÍTULO II.— <i>La oración en el huerto y el prendi- miento</i>	20 *	25- 40
CAPÍTULO III.— <i>La flagelación y coronación de es- pinas: Ecce Homo</i>	30 *	41- 95
CAPÍTULO IV.— <i>El camino del Calvario</i>	47 *	96-119
CAPÍTULO V.— <i>El Calvario</i>	55 *	120-238
CAPÍTULO VI.— <i>El descendimiento</i>	85 *	239-250
CAPÍTULO VII.— <i>La Piedad, Cristo yacente y entierro de Cristo</i>	90 *	251-303

LA PASION DE CRISTO
EN EL ARTE ESPAÑOL .

PROLOGO

A FERNANDO JIMÉNEZ PLACER

La fabulosa abundancia de obras con temas de la Pasión de Cristo en el arte español imposibilita su estudio cronológico y estilístico. Plantear este trabajo desde su evolución, equivaldría a una historia completa de la escultura y de la pintura españolas. Hasta el siglo XIX, no creemos que haya ningún artista que no haya afrontado el tratamiento de algún episodio de la Pasión. Por otra parte, su iconografía es casi ritual, y desde los sarcófagos paleocristianos, los mosaicos de Ravena y los códices bizantinos, las escenas de la Pasión se mantienen con ligerísimas variantes a través de todo el arte. Hemos preferido por esto seleccionar los ejemplares más representativos de la interpretación hispánica de la Pasión, y dentro de ellos comentar los eminentes, ya por su perfección técnica y sus valores expresivos, ya por ser reveladores de alguna personalidad egregia o de algún instante crítico en el desarrollo de nuestro arte.

CAPITULO I

La Santa Cena

El primer problema que se plantea es el de determinar con qué episodio bíblico comienza la Pasión de Cristo. En realidad, su vida se encuentra tan impregnada de sufrimientos, que podemos decir que su Pasión comienza el primer día de su predicación. Se suceden las asechanzas, las interrogaciones hipócritas que rodean su doctrina como una corona de espinas. Sufre el peor martirio, que es el de ser presentado al pueblo de Israel como enemigo de la ley y del Padre. No con treinta, sino con una sola moneda con la efigie de César, pretenden equivocarse su alma. No es llevado, como en la noche pasional, de sacerdote a tetrarca, sino de adúltera a publicano. Pero es la misma intención siniestra la que dispone las violencias y las preguntas insidiosas, envenenadas.

Con la misma lógica que la marcha de los astros, la Pasión de Cristo tiene que rematar en el momento preciso el final de una predicación, flanqueada en todos sus momentos por una decisión de muerte cada vez más enardecida en todas las potencias del mal. Uno de los más impresionantes espectáculos históricos es el del pausado y riguroso desarrollo de la vida de Cristo, hasta abocar fatalmente en su muerte. El cerco de odios que le rodean se va encrespando paulatinamente. Se espesan los presagios y las alusiones fatales. Y el mismo Jesucristo, convicto de su sacrificio y de la dureza de los espíritus, acentúa su irritación y sus pronósticos violentos contra los que sutilmente tergiversan la ley. Con su marcha a Jerusalén, tan angustiadamente reprendida por Pedro, Cristo se entrega voluntariamente a sus verdugos. Su destino de víctima se ha cumplido. Pero antes de colocar su cuello sobre el ara, Cristo se alza aleonado, presentándose en la plenitud de su poder y de su misión. Maldice las higueras estériles. Predice los desconciertos apocalípticos. Y es entonces cuando toma posesión del templo, que es su mo-

rada, expulsando de allí a las gentes que lo profanaban con comercio de mercancías y de ideas. El látigo en sus manos, como el hacha en la de Zeus, es símbolo del rayo. No elude el peligro, sino que lo provoca para perecer en él. La apacibilidad de su doctrina con bienaventuranzas tan recostadas como las colinas de Galilea se transforma en la gran ciudad en consciencia de su popularidad casi tribunicia, mantenida con la energía que exige la dualidad de poderes. Aparece entonces irradiando de Jesús una actividad que ha de permitir a sus enemigos presentarlo como un peligro no sólo para la estabilidad de la ley vieja, sino de Roma. Los discípulos se apiñan no ya en la vastedad de los campos, sino en el tumulto de las encrucijadas. Y entonces, cuando su doctrina parece que va a asentarse sobre el dominio de los hombres, sobre la fuerza de sus partidarios, reúne a los discípulos en un *symposium* fúnebre. He aquí el pórtico de la Pasión, o mejor, el primer episodio de la Pasión misma.

Comienza el gran drama con el anuncio de una traición y de una cobardía. Y cuando Judas ha salido para negociar la delación y la locuacidad de Pedro se ha calmado con la profecía de los gallos, comienza la gran teoría del cristianismo. He aquí la gran oportunidad para el arte de reproducir a Dios en su fase dialéctica. Cuando la divinidad se consubstancializa con el amor. Aquí la figura de Cristo está liberada de toda acción en la simplicidad de su presencia sin peripecias taumatúrgicas. Eficaz como la Hostia con su sola patencia. Rodeado de un cerco de discípulos, sobre los cuales va a caer su palabra como el agua de un surtidor sobre la escalinata. Y, a pesar de la cercanía de estos hombres, sobre los que se cierne todo el horror de la noche futura, se advierte a Cristo en esta cena más solitario que sobre la cruz en la altura del Calvario, pues entonces los cielos, tenebrosos, se abrían también en heridas de relámpago. Aquí se distancia Cristo de los hombres en toda la magnitud de su poder, convertido ahora en preceptos amorosos. Le rodea una aureola conceptual más vasta que la redondez sidérea. Y aunque son los mismos pedazos de pan los que están al alcance de las manos, Cristo se halla ahora edificado sobre la grandeza total de unas palabras que lo aíslan con más cósmica soledad que el día primero de la creación. La incomunicación con los hombres es tan absoluta, que éstos sólo pueden manifestar su adhesión aniquilando su personalidad y sumergiéndose inertes—como Juan en el pecho—en el océano del Salvador. El arte se ha atrevido a representar este momento en que las palabras de Cristo petrifican con su grandeza a los hombres que las escuchan; en que Dios habla, y sus voces, como ríos grandes, avanzan solitarias, inun-

dando todos los espacios y todos los tiempos. Ha pasado de la representación de temas activos a temas dialécticos y se ha encarado con el misterio de un todopoder que al contacto con los hombres se transforma en amor. Con el instante en que Dios, en esa prima noche en donde todavía flotan los últimos cabos del manto solar y los astros empiezan a encajarse en sus órbitas, dicta su testamento. Va a morir, y Cristo se despide del mundo disponiéndole una fatalidad de leyes de amor. Sócrates antes de morir justifica sus doctrinas y explica sus armoniosas teorías cosmológicas. Cristo entrega el secreto que ordena los mundos y pauta los movimientos y los ritmos.

Cristo en estas palabras instauro por primera vez, en la organización del pensamiento y del cosmos, el sentido del infinito. La inconmensurabilidad sólo es posible adscribiéndola al amor. Hasta este momento, que es el normativo de nuestra cultura, la perfección estaba regida por la limitación. Ahora, al proclamar en el mismo versículo el amor a Dios y a los demás hombres, las medidas humanas se rigen también con módulos infinitos. Hemos aquí en la crisis de los tiempos. Cuando el horizonte, que en las teorías pitagóricas se confundía con el mal, adviene aquí a primer término y el infinito es el plano normal en que se desenvuelve no sólo el pensamiento, sino el sentimiento. Cuando la primacía en la jerarquía de los valores está concedida al más amor. Y cuando el héroe moral pasa del plano estoico al activo. Cuando la salvación propia exige la ajena. Cuando el valor antiguo se transforma en caridad. Para que esto sea posible, Dios transfunde al hombre su misma sangre. Y su misma palabra queda llenando su boca en forma de trozo de pan. Ya la liturgia de participación, característica de todos los pueblos antiguos, se ha sublimado. La sangre del sacrificio no se derrama por el borde de las aras, sino por las mismas venas de los hombres. Y el cuchillo no se clava en el cuello del animal, sino en la misma carne de Dios. Todo el universo fallece al tomar la copa de vino sobre nuestros brazos y nuestros labios. Y toda la divinidad se consubstancializa con esa harina y ese mosto. Cristo sabe que este ocaso será el último que verán sus ojos mortales. Pero su amor no le permite separarse de los hombres, que lo necesitan ya como el aire las alas de los pájaros. Y les entrega su martirio para que lo degusten eternamente. *Este es mi cuerpo*, y el pan ázimo, al ser ingerido, ensancha el alma más allá de las correías de los cometas. *Esta es mi sangre*, y los vinos ardientes se convierten en carros de fuego y cada costado herido gotea sangre de Cristo. Por vez primera, el misterio no va unido a las sombras y a la muerte, sino a la vida. Ya el trigo y la vid impiden desde ahora la soledad del hom-

bre, que es la clave de la tragedia antigua. Como una nube lo envolverá siempre la presencia de Dios. Y cada dolor del mundo se dignificará al ser un eco y una representación del dolor del Calvario. Todo el universo, en cuanto ser doliente, se ha deificado. Aquí, en esta cámara preparada por los discípulos para la solemnidad de la cena pascual, sobre manteles de altar, Cristo ha dejado caer sus palabras como corderos trabados dispuestos al sacrificio. No creemos que, teniendo en cuenta la significación litúrgica de esta cena y toda la teoría de Jesús como víctima en este crepúsculo, la imagen paleo-cristiana del Buen Pastor deba de interpretarse, según es criterio unánime, como Cristo llevando sobre sus espaldas la oveja descarriada, todos los pecados del mundo. Sino más bien al revés: como el hombre cargado con el cordero inerme y puro, con la víctima predispuesta siempre al sacrificio sin mácula de resistencia, con el mismo Dios.

«LA SANTA CENA» (lám. 1)

San Millán de la Cogolla (Logroño)

La primera representación española de esta Santa Cena la encontramos en el marfil que decora el arca de San Félix, en el monasterio de San Millán de la Cogolla. Esta arqueta, recientemente restaurada, es obra de la última decena del siglo XI, y contiene una placa de marfil con el relieve de la cena bajo un arco, sobre el que se advierten unos edificios que quieren tener monumentalidad y exotismo de aspecto oriental. Es ésta una interpretación románica en la que se mezcla el hieratismo que caracteriza la iconografía de este estilo y al mismo tiempo una emoción, materializada en el trozo de pan, en el que coinciden Cristo y el apóstol que va a traicionarle. Un gran aire solemne recorre esta composición de tan reducidas proporciones. La rígida horizontalidad de la mesa corta en dos mitades el esquema rítmico con que está planteado este conjunto. El Salvador, en el centro, se concibe con una mayor corpulencia que las restantes figuras, coincidiendo su altura con la clave del arco, que, como un solio, limita y protege el banquete eucarístico. Los apóstoles se colocan a su lado rectos y paralelos con imponencia de séquito, dispuestos con frontal y riguroso encaje simétrico, agrupados en esa alineación inflexible con que los protagonistas de la historia bíblica se disponen desde los sarcófagos paleo-cristianos. A pesar de esta disposición monótona, el artista se ha preocupado de individualizar a cada uno de estos personajes, dándoles actitud y hasta fisonomía distintas. Y esta ordenación mecánica se anima con las vian-

das que ilustran la mesa y con el plegado del mantel, que cae en líneas jugosas de sombras simétricas y paralelas en abullonados relieves de blanda modulación plástica. Y allí, con anhelo de perjurio y de desesperado, se arrodilla Judas con gesto dramático, en una de las más sombrías representaciones del trágico destino de este personaje.

«LA SANTA CENA» (lám., 2)

Pintura mural de San Baudilio de Berlanga. Museo de Boston

En el arte románico aparece un magnífico fresco con esta escena en la iglesita mozárabe de San Baudilio de Berlanga (Soria). Como todos los demás que decoraban este interior fueron arrancados desdichadamente, y hoy están en América. En este conjunto había algunos con fuertes recuerdos orientalizantes; pero este de la Cena, fechable a mediados del siglo XII, aun conservando grandes influjos de la miniatura mozárabe, está más dentro de las formas universales de la pintura románica. Se halla concebido con una esquematización y con exigencia de una simetría absoluta. Todos los personajes aparecen frontales, imponentes, con seco esquema total, individualizados no por las expresiones, sino por los accidentes de los rostros. Están concebidos en ese momento en que Cristo, contestando a Juan, entrega un trozo de pan al discípulo que lo ha de vender. Todas las figuras apuntan decisorias con un índice. ¿Señalan a Judas? ¿Inquieren, requeridoras de Cristo, una contestación sobre cuál de ellos lo ha de traicionar? Cristo, con directo realismo, introduce una hostia en la boca de Judas, que queda así con el estigma de traidor. Como particularidades de esta composición, señalamos los altos cuernos que brotan de la cabeza de Judas. Y su colocación exenta, solitaria, frente a Cristo, al otro lado de la mesa. Quedan así frente a frente el bien y el mal, Jesús y Satanás, del cual fué Judas símbolo en toda la Edad Media. Desgajado del coro apostólico, Judas aparece sentado con un movimiento de brazos de dialéctica justificación. Mientras que a Cristo, con su cabeza sobre la de Juan, se le representa vidente, augusto, en extática contemplación de su destino con los grandes ojos quietos como estrellas. Esos inmesos ojos abiertos que se repiten en los apóstoles, y que producen una sugestión tan obsesiva en las miniaturas de los Beatos. Sobre la mesa, estilizada con tumulto de pliegues triangulares y dobles paralelos, se colocan en altas fuentes cinco pescados. Símbolo parlante de Jesucristo, y que se repite en las representaciones medievales de la cena.

«LA SANTA CENA» (lám. 3)

Jaime Serra. Retablo de Sigena. Museo de Barcelona

Tras el dramatismo giottesco, con sus expresiones sintéticas y sus composiciones de monumental sobriedad, el arte de Siena dulcifica los rostros, aniña y emblandece las composiciones y todos los personajes adelgazan los sentimientos con fáciles ritmos líricos. Este arte, a través quizá de Aviñón, y mejor aún, a través de una coincidencia emotiva, viene al reino de Aragón, y es aquí donde refflorece con un vigor y una persistencia más fuertes que en la misma Italia. Puede decirse que con filtraciones francesas, y con el margen que hay que dejar siempre en nuestro país a las fuertes personalidades, la pintura en Cataluña, en Valencia, en Aragón, a fines del siglo XIV y en la primera mitad del XV gira en su órbita. La personalidad primera de esta escuela es Jaime Serra, cuyo taller proveyó de ricos retablos en la segunda mitad del siglo XIV a todo el reino de Aragón. Uno de los más bellos es el del monasterio de Sigena (Huesca), hoy en el Museo de Barcelona. El bancal de este retablo tiene en su centro una tabla con la última Cena. A pesar del delicado amaneramiento de los rostros, con su óvalo puro y el rosicler de las mejillas, se advierte en esta apretada disposición de las figuras un sofocante dramatismo, una tensión producida por el contraste entre la suavidad de las expresiones, con una simple calificación estética, y los presentimientos sombríos. Los colores de esmaltada brillantez aumentan el efecto de estas suaves y beatas fisonomías. Y acentuando, por contraste, el valor arquetípico de estas cabezas, se distribuyen por la mesa con punzante realismo el pan, el menaje y el cordero lechal.

«LA SANTA CENA» (lám. 5)

Juan de Valenciennes. Catedral de Mallorca

Una de las bellas representaciones escultóricas de la Santa Cena en nuestra Edad Media es la que decora el tímpano de la puerta del Mirador, de la catedral de Palma de Mallorca. Es obra de Juan de Valenciennes, que sucedió al famoso Pere Morey en la decoración escultórica de la catedral a su muerte en 1394. Se mueve este artista, dentro de ese refinado concepto del relieve de fines del siglo XIV y principios del XV, en líneas puras de rítmicas fluencias y blandas ordenaciones, en las que el interés se coloca, más que en los acentos dramáticos, en una

emoción de líricas irradiaciones. Así, estas figuras de apóstoles, dispuestas en casi monótona sucesión, se animan, sin embargo, por el contraste de los ropajes, cuyos plegados de sombras musicales son lo más bello de este relieve. Los rostros son poco expresivos, y la rudeza varonil la ha conseguido Valenciennes con unas largas barbas de copioso bucleado. Quizá la influencia local se advierta en la minucia de objetos que cubren la mesa, tallados con un detallismo que recuerda las pinturas contemporáneas de la escuela catalana.

«LA SANTA CENA» (lám. 6)

Museo de Solsona

El naturalismo de la pintura medieval catalana encuentra una de sus más enérgicas muestras en *La Cena* del Museo de Solsona. Es representativo este cuadro de esa corriente realista con gusto por la anécdota y por los ingenuos detalles veristas de fuerte acento popular, que caracteriza el ciclo de Bernardo Martorell, a principios del siglo XV. Esta composición se fecha hacia 1430 y se atribuye a Jaime Ferrer I. Cada una de las figuras responde a una inspiración directa del natural, sentida con broncas líneas varoniles y expresiones de fuerte apasionamiento. Singularmente representativo de este arte es ese apóstol que hunde su boca en los bordes de la taza. Quizá el encanto más poderoso de esta obra resida en la delectación con que están reproducidos los panes, las copas, las jarras, los cuchillos, fuentes y menaje de un banquete gótico. La exactitud es grande en la reproducción de la vajilla mudéjar, pudiéndose apreciar las inscripciones y los atauriques de la loza vidriada en blanco y azul. El adelanto expresivo de esta *Cena* sobre las anteriores es gigantesco. Cada uno de los apóstoles encarna una reacción diferente y un estado emotivo distinto. Hay entre ellos espaciosidad suficiente para que su individualidad pueda destacarse en actitudes personales. Basta con que los ritmos renacientes apacigüen las expresiones irritadas, calmen los plegados agudos y enlacen los destinos formales en la misma onda, para que las formas se severicen y puedan surgir las grandes *Cenas* del siglo XVI.

«LA SANTA CENA» (lám. 7)

Diego López. Monasterio de Santiponce (Sevilla)

Mencionemos como una de las composiciones más monumentales de la pintura andaluza las decoraciones murales de San Isidoro del Campo, en Santiponce, pintadas probablemente por Diego López entre 1432 y 1436. Muestra esta pintura un fuerte aire toscano, con los apóstoles recluidos en sus sitials, independizados así en sus actitudes y expresiones y revelando cada uno una emoción diferente ante las palabras por las que Dios se sume en el hombre. Gran novedad iconográfica aporta esta composición. La figura del Salvador, concebido no en dialéctica trama emotiva con los apóstoles, sino solemnemente efigiado con el cáliz y la hostia en una mano, mientras bendice con la otra. Tipo de *Salvator Mundi* que luego ha de repetir Juan de Juanes. El mudejarismo andaluz se advierte en la algarabía de objetos, sobre la mesa colocados con pintoresco desorden. Al otro lado de la mesa, solitario y dramático, desconectado del nuevo orden de amor, se sienta en una silleta baja Judas, que mete la mano vorazmente en la fuente con el cordero pascual. Corta la sucesión del mantel, extendido como un tapiz morisco con dibujos de lacerías árabes con inscripción cúfica.

«LA SANTA CENA» (lám. 8)

Arte de Jacomart. Museo Episcopal de Segorbe

Del ciclo de Jacomart, y procedente de la cartuja de Valdecristo, se encuentra en el Museo Episcopal de Segorbe una *Sagrada cena* de intensa emoción. Es una de las obras maestras de la escuela valenciana cuatrocentista. A pesar de la firmeza de los rasgos faciales de los apóstoles, de la plástica de esas cabezas de tan potente y viril expresividad, este cuadro está concebido con una enorme serenidad, con una contenida tensión intelectual, con todas las figuras sorprendidas en un pasmo que las inmoviliza. No hay en ellas las reacciones dinámicas que luego han de agitar a estos apóstoles con todos los matices del amor y de la indignación. Aquí Cristo, quieto, expuesto, como en el Sacramento, con rasgos arquetípicos de icono, muestra la hostia a la adoración de sus discípulos. San Juan, delicada figura casi femenina, se apoya en místico desmayo sobre la mesa, ahora convertida en ara. Los demás apóstoles, de fisonomías enérgicas, de adusta y viril expresión, muestran su espanto espiritual ante el gran sacrificio.

Pocas veces se ha reunido tal variedad de reacciones ante la muda presencia de la divinidad. Y en estos rostros se mezcla, con delicados matices, la fortaleza de las personalidades diferenciadas y el temor ante la grandeza del misterio que acaba de revelárselos. Sobre la redonda mesa se coloca un menaje de gran primor y realismo, presidido por un bello cáliz gótico.

«LA SANTA CENA» (lám. 14)

Juan de Juanes. Museo del Prado. Madrid

A pesar de que en este episodio nuclear de la Cena se dan todas las posibilidades representativas de la teoría de Dios y de su séquito humano, es lo cierto que hasta el Renacimiento no había adquirido plenitud conmemorativa. No hay ninguna composición con este tema que pueda servir de eje a la calificación espiritual o técnica de algún pintor. Hasta que, con Leonardo de Vinci, la Cena queda en cierto modo encarnada en su genial interpretación. Como antecedente el más cercano, apenas si puede mencionarse la de Ghirlandajo. Pero en este pintor las figuras, con perfecta idoneidad estilística dentro del cuatrocentismo, se hallan secamente reclusas en su silueta, sin participar de la comunal onda emotiva, aisladas en su escueta singularidad de espacio y de psicología. Leonardo de Vinci, por el contrario, dramatiza este conjunto coral y funde cada individualidad en una reacción unánime. Para ello comienza por disponer un ámbito abierto en tres huecos al horizonte que contrarresten la evasión hacia las azules lejanías con la neta lineación de los dinteles. Resulta así una sensación de equilibrio que aquietta la sensibilidad y exime a los personajes de la Cena, de la opresión de un recinto limitado. Después libera la atención del crudo plano de la mesa, que impone en las otras representaciones una rigurosa isocefalia que fatiga y hace monótona la exhibición de todas las figuras. Para alterar este fatigoso ritmo de repetición, Leonardo suprime todo accidente episódico y concentra el interés del cuadro únicamente en las palabras de Cristo. Queda así su faz como el centro de la inspiración, sin anécdotas que lo distraigan. El mismo Judas queda incorporado a la emoción total, sin que apenas sea posible distinguirlo. Y son las palabras de Cristo las que provocan un juego de actitudes que dinamizan a los apóstoles, determinando los refinados contrastes entre los que se alzan violentos y los que permanecen sentados. El misterio de la popularidad de esta obra se debe a que ha encarnado con una perfección formal absoluta el instante en que se han pronunciado las palabras más plenas de

idealidad de toda la historia del hombre, y los protagonistas, efigiados en las expresiones también más arquetípicas y espirituales. Toda la corriente platonizante del Renacimiento se ha salvado así, al servir de cauce a las palabras divinas.

El Renacimiento deja en España su huella de mayor alcance formal y emotivo en *La Cena* de Juan de Juanes. Composición de enorme popularidad y que ha quedado en cierta manera como tópico de esta sublime escena. Se advierte una fuerte resonancia de *La Cena* de Leonardo de Vinci, hasta el punto de que algún apóstol está literalmente copiado. Y, sin embargo, su esquema de agrupación es enteramente distinto, y es también otro momento el elegido por nuestro pintor para efigiar el sublime sacrificio. En Leonardo de Vinci todo es más reposado, y las mismas violentas reacciones, las apasionadas interrogaciones y hasta los ensimismamientos, discurren por cauces más anchos, con una nobleza formal y una magnitud espacial que permiten los gestos amplios y las agrupaciones reposadas en medio de su encrespamiento espiritual. Mientras que en el de Juan de Juanes los apóstoles, sin perder dignidad en su apostura, se hacinan con más violentas estupefacciones y arrebatos. Tras el arco de la puerta, flanqueada de columnas, se advierte un paisaje de cielos extendidos, grandes crepúsculos horizontales y rocas altas. Pero en contraste, el recinto se espesa de gestos agobiantes y de cuerpos apiñados. Mientras que en el fresco de Leonardo de Vinci, las anchuras toscanas penetran en el interior y un amplio ritmo reposado va pautando las puertas en los muros, y las figuras se agrandan y potencian en el álveo de espacio que exigen sus actitudes, donde cabe la sorpresa de un hombre ante el terrible anuncio de la entrega del mismo Dios.

El momento elegido para la representación es distinto. Mientras que, en Leonardo, Cristo anuncia la traición con los brazos desfallecidos, en Juan de Juanes, como Salvador, levanta la hostia, el pan de vida, y lo proclama su mismo cuerpo, ahora ofrecido en sacrificio. Jesús así representado centra la composición. Tras su cabeza se extiende como un nimbo toda la naturaleza. Y en armonía con el apacible crepúsculo, su faz, de nobles rasgos de una belleza inmarcesible, se baña también de una melancolía de ocaso. Ancha faz en la que se extienden las sombras del próximo martirio y la conciencia de su omnipotencia. Una mano se apoya humana en su pecho, que se sabe ha de ser lanceado, y la otra sostiene libre, gloriosa, como si fuera toda la redondez sideral, la hostia inmaculada. Los apóstoles reflejan todos los matices no de la conmoción espiritual producida por la acusación de una trai-

ción, sino del éxtasis ante el ofrecimiento de la propia grandeza divina como alimento de las almas. Juan de Juanes ha conseguido en este lienzo la difícil fusión de la concepción arquetípica de cada personaje, con rasgos genéricos y nobles formas mentales, con unos ciertos rasgos individuales a veces de rural energía. Los rostros reflejan la emoción ante esas palabras, que agrandan sus almas hasta los mismos límites de la divinidad. Y, más que las facies, recogen el inaudito sacrificio, los movimientos de las manos. Cada una tiene una expresión definitiva. Las hay temblorosas y apasionadas, otras de desmayada entrega, otras se abren estupefactas, y las de Judas se cierran endurecidas. El color contribuye también a esta mezcla de idealismo y de emoción viva. Los colores enteros extendidos en los grandes mantos, ajustados sin substantividad a los pliegues, desenvueltos en nobles lineaciones. La gran onda emotiva provocada por las palabras de Cristo parece que se apaga en los extremos y las dos figuras últimas sujetan y cierran la vibración de los éxtasis, que así se apaciguan y calman en los tranquilos ritmos renacientes.

«LA SANTA CENA» (lá m. 16)

Juan de Juni, Catedral de Valladolid

He aquí una de las *Cenas* más tumultuosas y abarrocadas que ha concebido el hombre, La genialidad de Juni se manifiesta aquí, más que en la hondura psicológica de los personajes o en las reacciones íntimas de las amargas palabras de Jesús anunciando su venta, en la desbordada movilidad de los apóstoles, en su encrespamiento de cabezas y paños, que deja una impresión de tormentaria violencia. Pocos de estos apóstoles están individualizados. Se oprimen las cabezas en sofocante densidad, se agitan en confusos contrastes y todo el conjunto se aparece como un torbellino de ásperas pelambreras y barbas hirsutas. No hay en absoluto claridad en la ordenación, ni pautas espaciales. Se amontonan estas facies en arrebatadas contorsiones, y cada gesto, desgajado de este hervor tempestuoso, tiene la energía y la potencia expresiva suficiente para definir plásticamente una individualidad. Todos ellos se precipitan en vorágine hacia Cristo, y sus cuerpos se entrechocan y confluyen sin espacio para que cada uno pueda desenvolver sus reacciones. Toda la gama de la pasión interrogadora y de la adhesión conmovida hacia Jesús aparece en este relieve, cuyos protagonistas sepultan en su precipitación la mesa del banquete pascual y rebasan marcos y arquitecturas. En el centro, con gran faz serena, aparece Cristo ensimismado en su trágico futuro, y en su re-

gazo, con amor de padre, y como protegiéndolo de las violencias circundantes, tiene a San Juan, desvanecido en tanta dicha. El resto de los apóstoles pugna por participar también en la confianza del Maestro y por ahuyentar hasta de su propia alma toda sospecha de traición. Sólo Judas vuelve su cabeza a las palabras de Cristo. Y una inmensa confusión como cósmica, se desprende de este relieve al anuncio de una traición que va a alterar las leyes del mundo.

«LA SANTA CENA» (lám. 17)

Juan de Ancheta. Retablo de Cáseda

Como una de las muestras de la genialidad española de la época trentina, reproducimos el relieve de la *Cena* del retablo de Cáseda, comenzado en 1576 por Juan de Ancheta. Es Ancheta el directo sucesor de Miguel Angel. Pero lo que en el genio florentino era desesperación sombría, reclusión en la pura belleza, gigantismo apocalíptico, en Ancheta, es apasionamiento a lo divino, viril fortaleza y empaque de grandilocuente adhesión a los misterios de Dios. Todas sus figuras están engalladas, con ceños irritados, con salvajes derrumbes en el dolor o en la inspiración. Este relieve con la *Cena* es de gran agitación espiritual. Cada personaje gesticula con una emoción y un asombro distintos. Todos se agitan en un hervor de interrogaciones, de protestas, de desfallecidas adoraciones o de crispadas violencias. Figura principal es el criado con viandas que cruza la escena. Y este haz emotivo tan virulento se halla realizado por una gubia fuerte, decisora, que prefiere cabezas agitadas, barbas caudalosas, paños cuyos pliegues arremolinados expresen también un estado de espíritu.

«LA SANTA CENA» (lám. 18)

Pablo de Céspedes. Catedral de Córdoba

El romanismo adquiere en Andalucía sus caracteres más puros. Los humanistas andaluces se relacionaban con Italia, y es en las escuelas de Córdoba y Sevilla donde los maestros del Renacimiento encontraron los ecos más fieles de la pintura española. Uno de estos pintores y humanistas fué Pablo de Céspedes. A semejanza de Pacheco, fué también escritor, y su poema de la pintura en los fragmentos conservados es uno de los ejemplos clásicos de poesía didáctica. Como pintor, su obra artística más importante es *La Sagrada Cena* de la catedral de Córdoba. Es esta pintura muy representativa del manierismo anda-

luz, que no se circunscribe a una imitación miguelangelesca, sino que admite todas las sugerencias de los grandes maestros renacentistas, fundidos con hábil sincretismo. En este cuadro de Céspedes, el esquema de la composición muestra grandes influencias venecianas, aunque la coloración es de tipo romanista. Poças veces nuestra pintura ha planteado sus agrupaciones con unos elementos italianos tan depurados. La arquitectura de su fondo muestra un noble empaque romano, con bóvedas, nichos y solemnes perspectivas. En la concepción de las figuras abundan los recuerdos de Veronés y Tintoreto y también los amaneramientos toscanos. Cristo es una noble figura que parece derivar de Tiziano. En los apóstoles hay actitudes y brillos con opulencia de trajes y perspectivas profundas, que recuerdan tipos de Venecia. Y también cabezas de carácter, precisiones dibujísticas y modelados plásticos de abolengo romano y florentino. Pero señoreando estos influjos y dando al cuadro ambiente hispano hay una como irritación en las expresiones, una violencia en los gestos y una persecución de lo agudamente característico en cada personalidad, que les da acento racial. Los apóstoles no se hallan aquietados dentro de una unidad rítmica o emotiva. Por el contrario, cada uno exagera sus reacciones con actitudes imprecatorias, con singularidades expresivas muy desgarradas. El conjunto presenta una impresión expresiva con choque de almas enteras y cálidas, con voracidad de exculpaciones ante las tremendas palabras acusatorias de Jesús.

«LA SANTA CENA» (lá m. 20)

Francisco Ribalta. Museo de Valencia

En las interpretaciones de *La última Cena* confirma Ribalta su situación estilística como iniciador del barroco. Ya la ordenación de los personajes ha variado radicalmente. A la alineación casi geométrica de las *Cenas* renacientes, con la rigidez rectangular de la mesa, con la disposición simétrica de los apóstoles en actitudes y psicologías, sucede en estos cuadros de Ribalta una disposición tumultuosa con planos distintos y abundancia de escorzos. Cristo se destaca no sólo por su posición central y por la magna serenidad de su mirada, sino por la eminencia de su situación, levantada sobre las cabezas conmovidas. Alza Cristo el pan de la eternidad, la hostia inmaculada, y cada uno de los apóstoles refleja con declamatorio ímpetu su pasión de divinidad. Estas reacciones los agita diversificando no sólo las expresiones, sino los gestos, con aparatosas actitudes. Se apiñan las cabezas, se flexionan los

cuerpos, y desde el éxtasis hasta la más verbosa exaltación, toda la gama de las emociones son recogidas por estos personajes. En su mayor parte son cabezas de carácter, con valientes perfiles y vibrante juego de muecas. Como en un haz, así aparecen cohesionadas estas figuras, cuya proximidad hace más alucinantes sus violencias expresivas. La tormentaria pasión favorece su dinamismo y hasta su típico colorido, en el que predominan los ocres y rojos tostados. La agitación barroca encuentra uno de sus primeros ejemplos en este cuadro, y en el cual la robusta inspiración de Ribalta se manifiesta sin limitaciones tradicionales.

También el sentido unificador del barroco se patentiza en la soledad de ese limpio mantel, que más que separar y poner una pausa de espacio entre los personajes, como en otras *Cenas*, aquí los reúne y agavilla. Sólo se destaca puro y simbólico el cáliz memorable, el Santo Grial, conservado hasta hoy en la catedral de Valencia. No tiene este Cristo la majestuosa consciencia de los derivados de Leonardo de Vinci. Una punta de inquietud, un adoctrinamiento dinámico, parece emanar de esta figura, cuyas manos se modelan activas. Y este movimiento se encrespa en el coro apostólico, sobre el que la presencia de la divinidad provoca tan violentas resonancias.

«LA SANTA CENA» (lám. 24)

Goya. Santa Cueva, Cádiz

Es éste uno de los cuadros que más desmienten ese tópico de la falta de emoción religiosa en Goya. Por el contrario, en todo el siglo XVIII puede asegurarse que no se pintó una *Ultima Cena* con una unción más auténtica, con una más grave y solemne pasión religiosa. Ejecutada hacia 1796, es además este lienzo—con los restantes de la Santa Cueva, de Cádiz—una de las muestras más expresivas de la evolución goyesca, de su tránsito a las pinceladas francas, audaces y decisorias. Genialmente, Goya ha aprovechado la ingrata forma semicircular para adaptar allí una escena tan compleja y con tantos personajes. En lugar de la pausada ordenación renaciente, con la simetría de formas y psicologías, y de la agitada agrupación barroca, con sus turbulentas actitudes, Goya humaniza la escena y la describe con patética y honrada sencillez, no exenta de problemática espiritual. Para adaptarlos mejor a la media luna del lienzo, Goya sienta a los personajes en tierra, y es allí, medio echados, extendidos a la manera oriental, como se interpreta el episodio bíblico. La figura de Cristo preside esta composición de tan desenvueltos tra-

zos y actitudes. Goya muestra, uná vez más, un íntimo pudor de representar la faz de Cristo en ninguna crisis emotiva. Se limita a pintar un noble rostro con rasgos genéricos, de gran frente, párpados caídos y gesto adoctrinador. Su mismo vestido está formado por grandes reflejos casi inmatrimiales, y una espesa aureola luminosa brota fulgurante de esta cabeza. A su lado se inclina en recostada actitud San Juan. No tiene esta figura el dulce ensueño que le es habitual en este tema. Se advierte que un reconcentrado pesar invade su alma y que los presentimientos funestos ocupan su mente. Hay en esta cabeza sobriamente expresada una angustia que modela sus rasgos. En el resto de la composición, los desenfados con que los apóstoles son concebidos alcanzan todas las audacias. El primer término lo ocupan dos apóstoles, echados de espaldas en escorzo, que ocultan sus rostros; uno de ellos debe ser Judas. A la derecha, un grupo de apóstoles reacciona con singulares asombros ante las acusadoras palabras de Cristo. Podemos advertir en ellos desde la sorpresa presta a convertirse en cólera hasta la compungida estupefacción, que balbucea su espanto sin palabras. Al otro lado, la primera figura se inclina en violento escorzo inquiriendo el significado de lo que Cristo anuncia. Y le siguen cuatro apóstoles, concebidos con facies mendicantes, que acentúan sus gestos de desheredados al llevar a la boca ansiosa las viandas. Cabezas magníficas de carácter, con aire de desamparo y con angustioso modelado. Este cuadro está imaginado con luces semejantes a las de Rembrandt. Irradian fulgores, que derraman por los ámbitos, la figura de Cristo y el pan colocado en el mantel. Esta iluminación produce un efecto dramático de destellos imprevistos, de grandes masas de luz colaborando a las expresiones desgarradas. La técnica corresponde a la época de Goya en que sus toques son más vibrantes y exentos, en que las formas se insinúan con volcánicas pinceladas en un arrebato de ejecución de una rapidez casi frenética. Estas pinceladas son cortas, agudas y sintéticas. Y los rasgos flotan discontinuos, estructurando, sin embargo, formas de gran expresividad. Cuadro afín por su técnica a los frescos de San Antonio de la Florida. La coloración es muy simple y sobria, concediendo la mayor importancia a los problemas de la luz. Apenas si el rojo de un manto del primer plano hace vibrar con su intensidad cromática.

CAPITULO II

La oración en el huerto y el prendimiento

Era necesaria esta prueba en la vida de Jesús. Hasta ahora, todas sus angustias estaban gobernadas por su ejemplaridad divina. Hasta su misma muerte se justificaba dentro de la mecánica de la expiación del universo, cuya salvación exigía el martirio de Dios. Entre el pecado y su perdón se extiende, más vasto que el pensamiento, el cadáver de Cristo. Pero todo este complejo de víctima está dentro de su misión divina. Hacía falta ser sorprendido en flagrante humanidad, con debilidades que puedan acoger y justificar los terrores de los castigados. El pecado sin posible atenuación y sin una base de flaqueza que lo explique es el de desesperación. El desesperado sale de sí mismo y explica todas las leyes del universo como fórmulas de maldad. No cree en más fatalidad que en la condenación. Su actitud es más insalvable que la del rebelde, porque la rebeldía supone un optimismo personal con reservas de teoría y de poder, capaces de ser enfrentadas con el mismo Dios. El desesperado se halla, respecto al orden divino, en un escalón más bajo que el de Luzbel, porque para éste el vencimiento es un castigo, y la privación de la felicidad de meditar a Dios no sólo un fallo, sino un dolor eterno. Mientras que para el desesperado no hay castigo, ni, por lo tanto, remisión posible. La desdicha, aun en sus trances más agudos y desmedidos, la considera como el destino normal de los seres, y el dolor inmerecido como la única ley inmutable de la creación. Por consiguiente, toda desdicha sin pecado justifica su teoría y refuerza su cósmico pesimismo. Pues bien: todo la vida de Cristo está erizada de asideros para evitar la desesperación. Cada una de sus palabras pueden salvar una injusticia o una soledad. Pero siempre, en la serenidad de sus réplicas y en su señorío sobre las interrogaciones, planeaba su naturaleza divina. Ahora, entre olivos nocturnos y ante la inminencia de todos los oprobios, es la naturaleza humana la que Cristo expone a la piedad de todos los futuros. Aquí no es el misterio de su poder lo que nos abruma, sino su debilidad. Ha dimitido su alcurnia divina, y temerosamente, acobardado por la consciencia de unos padecimientos que han de alcanzar el límite, pide a Dios

que, si ello es posible, aparte de sus labios esa copa con angustia hasta los bordes. Con esta flaqueza han quedado ya incorporadas las últimas debilidades a las órbitas de la Redención. Ha sido vencido el último reducto de la desesperación. Ya hasta las apostasías tienen su hueco de perdón en el regazo del Salvador. El cuerpo que cede ante el dolor, la mente nebulosa de angustia, pueden presentarse sobre este huerto de Getsemaní gritando piedad y comprensión. Todas las vísperas de muerte, todos los preparativos de ejecuciones, han sido antes ensayados en la carne de Cristo. Y Cristo se ha doblado como un tallo bajo una violencia demasiado cruel. No hay tiranía que no cuente con este vencimiento de la carne affigida. Cuando las sienas trasudan sangre, la misma humanidad de Jesús se recluye en su congoja. Desde ahora, el desamparo y sus tentaciones han entrado en la personalidad de Jesús y su manto cobija todas las debilidades.

Con este episodio, Cristo apura la tragedia de la soledad. Hasta ahora todas sus ejemplaridades tenían una repercusión coral. Y era en sus discípulos o en sus enemigos donde resonaban sus palabras y sus milagros. Como sobre un agua tersa, así caían sobre la multitud los preceptos de Cristo, provocando encrespamientos y remansos. Pero siempre por los caminos de la predicación, la figura de Jesús no se concibe sin séquito de leales. Ellos representaban a la humanidad entera, restaurada ya dentro del orden de la salvación. Y la humanidad de Cristo tampoco tiene justificación sino en concordancia con los destinos infaustos de los demás hombres. Pero en la noche siniestra, Cristo, que hasta ahora se había desenvuelto como dominador y maestro, pide humildemente, angustiosamente, la limosna de un poco de compasión. No se fía de la atención sin desfallecimientos de los demás discípulos, y llama sólo a los más adictos: a Pedro, a Santiago y a Juan. Ellos deberán estar en vela no más de una hora, dispuestos a sostener a Jesús cuando su cuerpo y su ánimo decaigan. Y ocurre entonces el terrible diálogo con el Padre, cuando las tentaciones suben como hiedra por su carne atemorizada y llama turbado a la piedad de Dios. Y el Padre calla. Y este silencio, tan vasto y tan implacable como esta obscuridad que ahora envuelve a la tierra, aumenta su congoja, y Cristo se refugia en sus amigos. También los llama en vano. Olvidados de su ruego, se han dormido con un sueño *que agrava sus ojos*. Y Cristo se queja con blando lamento de víctima que va a ser inmolada. *¿Ni una hora habéis podido velar conmigo?* Es seguro que el arrepentimiento confundirá a estos discípulos desatentos. Y otra vez vuelve Jesús a meditar su pasión y a apremiar al Padre para que le libere de tan espantosos martirios. Dios

vuelve a callar. Sube entonces la angustia hasta los mismos labios. Las venas quieren escapar y exhalan sangre. Y anchas gotas lamentables caen sobre el suelo, como días después las lenguas de fuego sobre los apóstoles. Se van acercando los momentos de las antorchas y de los juegos feroces. Y el desamparo es ya total. Entonces Jesús por segunda vez quiere consolarse con la compañía de los adictos. Y otra vez el diablo ha cerrado sus párpados. Frente al desvelo de Cristo, a la clarividencia vigilante, a la tensión en pie, signo siempre del espíritu, se nos presenta el sueño letal, la informe materia de las pesadillas, la inconsciencia donde pululan las torpezas. Y otra vez los halló durmiendo, porque los ojos de ellos *estaban cargados* (Mc. 14, 40).

Ahora Pedro, Juan y Santiago sienten ya que algo más fuerte que su voluntad, y aun que su amor, les ha rendido. Y Cristo se yergue entonces triunfante sobre su inmensa soledad. Un hálito de piedad por parte de los discípulos y es posible que su sensibilidad volviera a recaer. Pero ante este desamparo absoluto, Cristo recobra la conciencia de su destino. Y es él mismo el que ahora se adelanta a requerir a sus perseguidores. Es éste quizá el momento más triunfal de su vida. Porque ahora no avanza, como en su entrada de Jerusalén, sobre los mantos de sus amigos, sino sobre su sangre de hombre, trasudada de pavor. No solamente es dueño de su soledad, sino que esta soledad confirma su vocación. Y su decisión de víctima. Ha pasado la tentación, y los terrores se han sumergido como víboras en la tierra negra del huerto. Y otra vez Dios, activo, de pie frente a la traición, se acerca a sus discípulos, absolviendo y hasta compadeciendo su debilidad. *Dormid ya*. Vuestro abandono está en el ciclo de la redención. Y Cristo, adelantándose a sus verdugos, va a redimir también este sueño que brota de la misma entraña del caos.

* * *

El episodio del prendimiento de Jesús va unido en el arte al de la oración en el huerto. Sea cualquiera el tema principal, el otro apunta simplificado en un lugar accesorio del cuadro. En el arte español no se representa con la profundidad de matices psicológicos que es habitual en la pintura italiana desde Giotto. Ese beso impuro de Judas en la arena de Padua, con los labios húmedos manchando la mejilla de Jesús, en un contraste de hociucuda voracidad y de resignada entrega a la traición, no se repite en el arte español, donde las reacciones son más primarias y los propósitos no se consuman, convirtiéndose casi en alegóricos.

Con el prendimiento inaugura Jesús libérrimamente su Pasión. Tras este momento serán ya las crueldades de los hombres y las cobardías de los guardianes de la ley lo que decida el proceso de su martirio. Pero ahora, sabiendo que se acercan esas horas negras que se han de convertir en su prisión, Jesucristo no las rehuye, sino que se acerca a su encuentro. Una vez más se adelanta a los que le buscan, aunque sea para matarle, y entrega su mejilla a la boca que va a vender su nombre por dinero. Y al que le entrega al cuchillo le llama ahora *amigo*, en la exaltación de su vocación de Redentor. Espadas y palos, según la Escritura, le acometen. Y él recuerda que aquellos que asen con violencia su manto se han sentado en otros días a su lado, cuando sus palabras llenaban el templo como los sonidos de los órganos. En el corazón de este prendimiento ocurre un accidente que coloca a la misión de Dios sobre las disputas de los hombres. Pedro, instintivo y fiel, se lanza con su espada contra un servidor de Caifás y le corta una oreja. Entonces Jesús rectifica, una vez más, a los que veían en el Mesías una dominación terrenal. El sino de la espada es gotear siempre sangre. Y entrecruzarse lívidas entre sí como cadáveres que se derrumban. Nunca el espíritu ha podido ser salvado con hierros. Y cuando pretexta arrebatos justicieros, la misma víctima se niega a ser salvada por la violencia de sus filos. Ellos sí. Los verdugos y los deicidas se presentan en la noche mortal con espadas al cinto, confabulados con las tinieblas. El reino del mal se adelanta periódicamente sobre el mundo como un océano extendiendo su manto de guerras. Pero el Justo cierra las heridas y amonesta a los que quieren defenderle con armas de matar. Son ellos los que dudan de la divinidad de Jesús al desconfiar de la ayuda del Padre, que podría enviarle *más de doce legiones de ángeles* (Mt. 26, 53). El cuerpo de Cristo es campo de martirios y no de triunfos bélicos. Quédense éstos para los que en la pasión de Jesús necesitan séquito de guardias, para los que defienden la ley vieja matando al Mesías y para los que asientan su poder sobre la tierra abriendo los ojos y los oídos a todos los estímulos de crueldad. No, la espada no puede estar nunca al lado del Justo. Es Jesucristo el que dice al irritado Pedro: *Todos los que tomasen espada, a espada perecerán* (Mt. 26, 52).

Simbólicamente es este episodio del prendimiento el más adoctrinador, porque en él la locuacidad del Salvador es mayor que en el resto de los trances pasionales. Aquí Jesucristo no sólo se resigna a su misión de víctima del universo, sino que se adelanta a precipitarse sobre el filo que ha de abrir sus venas. Y pronuncia esas palabras tremendas que han de ser la clave para la interpretación del

dolor del mundo. ¿Cómo se cumplirían las Escrituras, si esto conviene que sea hecho? (Mt. 26, 54). El mandato del Padre es juzgar al mundo con el sacrificio del Hijo. Y no es posible oponerse a ese mar desbordado del sufrimiento, que llegará a anegar esa roca tan alta como los mismos cielos. Cristo se entrega a los verdugos sabiendo que su muerte es la ley del universo. Con esta muerte nos enseña que sólo se vence al mal permitiéndole su triunfo sobre nuestro cuerpo. Su botín es el dolor, la amargura y la noche con crímenes, según la ley. El nuestro, el mismo Dios. Unos pasos adelante, y ya todas las traiciones quedan sorprendidas, y los soldados, sin aliento heroico en los brazos. La víctima sólo lo es cuando ella misma se entrega al sacrificio. Y Jesucristo ahora se ciñe con sus propias manos las cadenas y endereza sus pasos por el camino del Gólgota.

«EL BESO DE JUDAS» (lám. 25)

Luis Borrásá. Retablo de Guardiola. Colec. particular. Barcelona

Este *Prendimiento de Cristo*, perteneciente al retablo de Guardiola, es una de las muestras más expresivas del arte de Luis Borrásá. Se sabe que fué encargado en 1405, y es muy revelador de ese estilo del tránsito del siglo XIV al XV, en el cual las bellezas lineares y rítmicas del trescientos se hacen más delgadas y líricas, adquiriendo una mayor fluencia e intimidad. Así, Luis Borrásá hereda la delicadeza senesa del arte de los Serra, y hasta la acentúa por el empleo de unos claros colores transparentes, de unos azules y de unos rosas cristalinos. Hay un dulce amaneramiento en sus figuras, que impone a todas ellas unas expresiones de cándidas y como aniñadas fisonomías con poéticos apasionamientos. Así, en estas tablas los trágicos acentos del temario se disuelven en actitudes armoniosas, en ritmos decorativos. Singularmente bella es la tabla con los tres apóstoles dormidos bajo la visión de Dios entre profetas. San Juan se despierta con un asombro estéticamente modulado. Santiago aparta con una mano la impotencia de esta aparición, mientras Pedro se halla pesadamente dormido en ese sueño sin ensueños de prima noche. En la otra tabla ocurre el prendimiento de Cristo y la ira de Pedro. Cristo se encuentra en una resignada actitud pasiva, entregado como un cordero, más que a los verdugos, al ciclo fatal de la Redención. Para su ensimismamiento en la voluntad del Padre, tan ausente se encuentra del beso que lo traiciona como de los verdugos que lo apresan. Todos ellos se representan como desconceptuados de valores trágicos por la lírica fluencia de los paños, que se desarrollan en ritmos y sombras de blandas

modulaciones. Un cierto dejo de primor miniaturista, con leves capas de pintura y colores como de aguada, da a estas tablas una fresca estonación y refinadas actitudes de ese gótico amanerado, tan pleno de exquisita elegancia.

«LA ORACIÓN EN EL HUERTO» (lám. 32)

Pedro Berruguete. Catedral de Avila

Al retablo de la catedral de Avila, comenzado en 1499, pertenece esta tabla con la oración en el huerto y el prendimiento al fondo, obra de Pedro Berruguete. La áspera virilidad de este pintor, su recio modelado ibérico, ese tono cobrizo y como sólido de su coloración, dan a esta tabla una adustez que la seca de lirismo y de fáciles sentimentalismos. A pesar de su estancia en Italia, el ambiente de Urbino no atenuó ninguna de sus violencias caracterológicas y el Renacimiento no dotó a sus figuras de esa serenidad genérica que es la marca de las expresiones italianas. Sobre leves fórmulas renacientes rebrota el naturalismo gótico, el gusto por las expresiones rudas y decisivas, una concentración expresiva, que es su rasgo más personal. En una pradera rodeada de zarzas se arrodilla, exento, Jesucristo, con expresión desolada, con los ojos hundidos en la aflicción y las mejillas acobardadas ante la cruz con que el ángel lo saluda. Aquí la figura principal es Jesucristo. Los apóstoles superponen sus cabezas; las de Pedro y Santiago, como bloques de sueño, modeladas con recio vigor; la de San Juan, despierta y deslumbrada de congoja ante el anuncio del ángel. Al fondo se aproximan los soldados escoltando al discípulo que lo ha de traicionar, momentáneamente detenidos ante las explicaciones de Judas que ha de identificar al Salvador.

«LA ORACIÓN EN EL HUERTO» (lám. 35)

Juan de Juni. Catedral de Valladolid

En este retablo de Valladolid, de formas tan conmovidas, se encuentra efigiado en un relieve de la predella el tema de la oración en el huerto. La inspiración de Juni alcanza también aquí uno de sus excesos representativos, con un desequilibrio de proporciones y perspectivas que presta su mayor encanto y su dimensión estética más personal en este relieve. Lo que más se destaca en él es un amontonamiento de árboles nudosos y rocas aristadas, que forman el paisaje alucinante de esta plástica de tan violentas inspiraciones. Los tres apóstoles se encuentran dormidos, tan minerales y opacos como las rocas sobre

que yacen. Las actitudes las ha impuesto un sueño duro y obcecado, que sepulta sus cabezas en la inconsciencia. Un poco más en alto se efigia la oración del Señor, el cual se extiende sobre unas rocas, ensimismado en su agonía, concentrado en su doloroso destino, viendo con los ojos del alma al ángel que descende con el cáliz. La figura de Cristo es corpulenta, y su cuerpo, grave y monumental, corona la eminencia, rematada así con perfil de montaña.

«LA ORACIÓN EN EL HUERTO» (lám. 36)

El Greco. Cuenca (procedente de Pedroñeras)

Es ésta la más genial interpretación del huerto de Getsemaní. Agravando todas las posibilidades trágicas de este episodio, y no por acentuar los valores expresivos faciales, sino por el sabio manejo de masas encrespadas, de ritmos como aullidos y de colores siniestros. Por primera vez en el arte se suscitan esos estados agoniosos por el empleo de elementos casi abstractos, cuyas puras formas, sin referencias históricas, suscitan las más dramáticas referencias. He aquí en primer término a Juan, a Santiago y a Pedro. El Greco, con una genial maestría y con un refinamiento estético al que no es posible buscar antecedente, los extiende abrumados de un sueño inmenso, caídos en el más negro abismo de la inconsciencia. Nunca se ha representado a unos durmientes más sumidos en las tinieblas, con más torpe sopor. Pero espiritualizando este sueño tan espeso, un áspero viento terrero, de violentos pronósticos, hincha y curva sus mantos con ondulación de serpiente. El mal ha tomado posesión de la haz de la tierra, mientras Jesús, en lo alto de una colina, se conduele a su Padre. Este viento levanta el manto de Juan como el pecho de una gran ola, se continúa en el manto de Santiago y vuelve a caer como despeñado al flanco de Pedro. Este galbo violento y encrespado es el mejor plinto de la sanguinosa angustia de Jesús. El Greco no ha querido cebarse en las posibilidades expresivas de esta figura, y la ha colocado no a *un tiro de piedra* de los discípulos, como dice el Evangelio, sino a una distancia espectral. Ha quedado así convertida en símbolo, pero sin que este carácter alusivo disminuya ninguna de sus referencias dramáticas. Sobre un altozano cubierto de verde y jugoso pradillo se arrodilla, alucinante de fulgor cruento, la figura de Jesús. Se envuelve en una túnica roja con pliegues casi líquidos, como de sangre, extendido en el suelo como un charco. Es una imagen casi cóncava, sin arquitectura corporal, con sólo ese viscoso y fulgúreo co-

lor rojo. Apenas se insinúa un ángel ennubecido con el cáliz. Y en un ángulo del cuadro, a la luz de una enorme luna de crimen, se adivina el escuadrón siniestro, la ronda que avanza con antorchas para el prendimiento de Cristo.

«LA ORACIÓN EN EL HUERTO» (lám. 37)

Salzillo. Murcia

Es este grupo procesional de Salzillo la más famosa representación plástica de la oración en el huerto. No son los tres apóstoles dormidos los que dan a este paso gran celebridad. Sino el grupo del ángel y Cristo en el instante en que aparece el cáliz de la Pasión. Cristo se representa aquí desfallecido, derrumbado, con las piernas dobladas y los brazos a medio caer en el presentimiento de todas sus angustias. El rostro acentúa su resignada inspiración, su éxtasis doloroso, con una encarnación amarillo-violácea, que lo impregna de agonía. Los rasgos son perfectos, de serena hermosura. Pero hay concentrada en esta visión del cáliz toda la intensidad dramática de las horas futuras. Es ésta una imagen de vestir, y los paños vivos hacen más pungente su expresión. Soberanamente bello es el ángel, la escultura más insigne de nuestro siglo XVIII. Su actitud le permite desplegar toda la gama de su mórbida anatomía. Con un brazo señala la aparición del cáliz, mientras con otro protege y consuela a Cristo. Es inefable la hermosura de esta figura, para cuya elaboración se han unido los mejores recuerdos plásticos italianos y españoles. La cabeza, de gracia púber, con la epidermis como temblorosa, de formas no cuajadas, con una mirada absorta en el cáliz, que llena su rostro de un sombrío encanto, es uno de los trozos más inspirados y de más delicada gubia de todos los tiempos. Estos nuncios de pasión agitan también su cabellera, que cae como azotada sobre un lado. Hay en este rostro algo de la pasiva resignación de la gracia femenina. Y al mismo tiempo, un arrebató de varonil apostura. Estas tersas calidades plásticas las encontramos en el pecho de tierno modelado con la carne reciente y de angélica y arquetípica conformación. El blando relieve, la tibieza de sus sombras, la fluente morbidez de su piel, la hacen afín a los más delicados mármoles helenísticos. El manto, desceñido y caído, se despliega con sombras oscilantes y poco definidas, que no perturban con contrastes rígidos la suavidad de la epidermis angélica. Todos los críticos coinciden en lamentar la forzada postura de la pierna, cuya flexión altera un poco la armonía apolínea de esta figura. Este paso procesional fué tallado en 1752, y en la elaboración escultórica nos

revela, mejor que ninguna otra obra, la formación de Francisco Salzillo en el taller de su padre napolitano y la trasposición de la plástica italiana en la emotividad y el fervor españoles.

«EL PRENDIMIENTO» (lám. 38)

Salzillo. Murcia

Este tema, elaborado en el año 1765, debió ser predilecto de Salzillo, pues lo repitió a lo menos en otras dos versiones, en Cartagena y Mula, aunque de inferior calidad. En este paso, Salzillo, sin perder dignidad estética ni calidades escultóricas, hace unas concesiones a la emoción popular, y sus figuras se ordenan y plasman con muñquería y rapidez de más intención descriptiva que puramente plástica. Sus formas parecen—y seguramente así lo serían, teniendo en cuenta los numerosos bocetos que han llegado hasta nosotros—imaginadas primero en barro, y quizá por esto los paños se pliegan en remolinos arbitrarios de fuerte claroscuro y bizarro sombreados. El grupo de Judas y Cristo repite el contraste entre la faz del Justo y del traidor, que desde Giotto tantas veces inspiró a los artistas. Judas, con bestial cabeza de revuelta pelambrera, avanza con un impulso casi mecánico a besar al Salvador. Los pliegues rígidos de su túnica afianzan esta impresión de sequedad espiritual. Mientras, Jesucristo recibe pasivamente el ósculo del crimen con serena dignidad, concentrado en su destino, intentando detener el impulso de la traición. La quieta verticalidad de esta figura es uno de los aciertos mayores de Salzillo en este paso, donde todo se agita violento. Así, en primer término, San Pedro amenaza con su espada a Malco, derribado en el suelo en grotesca caída, con una pierna en alto y un brazo intentando detener el golpe. La figura de San Pedro es una de las más bellas del gran escultor murciano. La agitación de su alma se refleja en los pliegues tormentarios del manto y de la túnica del apóstol, concebidos en pintorescas arrugas. La cabeza muestra un impetuoso y franco rostro con noble ira justiciera. Es maravilloso el fragmento del brazo desnudo y la mano que empuña la espada, con todos los músculos destacados. De inferior calidad es el soldado romano que con torpe armadura que oculta su cuerpo avanza para detener a Jesús.

«EL PRENDIMIENTO DE CRISTO» (lám. 39)

Goya, Catedral de Toledo

En este *Prendimiento de Cristo* de Goya, de 1789, podemos advertir una de las más claras versiones de su interpretación del arte religioso. Goya no concibe a los protagonistas divinos efiados en fórmulas rituales, sino que los caracteriza con emociones accesibles, en trances de espíritu que pueden ser compartidos por todos los hombres. Es ésta una difícil posición, en la que sólo genialmente puede mantenerse el equilibrio necesario entre los rasgos humanos, impregnados de reacciones pasionales, y la dignidad divina, que transparenta una serenidad intemporal. Por esto Goya ha resuelto esta adecuación de los episodios divinos al clima de la sensibilidad humana haciendo que sea el séquito el que refleje las reacciones que como ondas proceden del mismo corazón del acontecimiento representado. Así, en todos los cuadros religiosos de este pintor hay unos personajes, a veces una multitud, como en la cúpula de San Antonio de la Florida, que cercan a los protagonistas y reflejan todas las posibles secuencias populares del suceso. Aquí Goya ha encarnado en la figura de Cristo todos los matices de la amargura, del desengaño y de la resignada entrega a los martirios. La cabeza se modela traspasada por todas las previsiones de la noche de pasión, y, como en el sudario de la Verónica, se halla descarnada ya de todo lo que sea rasgo sufriente. Pero siempre de trascendida divinidad. Astuto, mezquino con chata y plebeya faz de máscara, se le acerca Judas. Rodean al Salvador unos soldados brutales, en los cuales la risa es el estigma de estupidez y de animalidad. Pero dijérase que el protagonista principal de esta escena es el farol que ilumina con tétrica crudeza la figura de Jesús. Este efecto de claroscuro, que recarga dramáticamente la iluminación sobre la túnica de Cristo, ha hecho que se le comparase con Rembrandt. Nada más lejos de la iluminación caliente, llena de gérmenes y de substancia metafísica del maestro holandés, que esta luz franca, de directa intención críminosa, de Goya. Es un farol con luz de ronda de maleantes el que ahora alumbra a Jesús, y lo entrega blanco y resignado, cegado por estos rayos deicidas, a la ira de esos soldados, tras los que se esconden los que sólo creen en la ley vieja.

«LA ORACIÓN EN EL HUERTO» (lám. 40)

Goya. Escuelas Pías de San Antón. Madrid

En este cuadrito, realizado por Goya en 1823 como regalo a los escolapios de San Antón al serles entregado la emocionante *Última comunión de San José de Calasanz*, se resume una de las interpretaciones más espeluznantes de este tema. Aquí Goya ha planteado esta *Oración* desde la soledad absoluta. Sin paisaje ni cielos, con el ángel apenas insinuado. Y Cristo en atroz éxtasis patético, construido en la bronca manera impresionista del genial pintor, con unos trazos violentos y sintéticos. Una vez contemplada, queda esta imagen en el recuerdo como el pórtico de todos los horrores de la Pasión. Arrodillado, cóncavo, con los brazos desencajados, con el rostro amasado con sombras siniestras. No hay apenas variaciones tonales ni cantos de color. Sólo un ocre macizo, de espesa densidad, de lúgubre uniformidad abismática. Y como en el fondo de esta caverna, sin más compañía que su angustia, este Cristo levanta sus brazos con trágico aspaviento, con el mismo desolado requerimiento que el fusilado del *Dos de Mayo* frente a los fusiles, tan fatales como la pasión que se acerca.

CAPITULO III

La flagelación y coronación de espinas: Ecce-Homo

La sensibilidad española, tan querenciosa de versiones directas y concretas, tan poco propicia a grandes vuelos imaginativos, tenía que encontrar en Cristo flagelado uno de los campos predilectos para su interpretación del dolor pasional. Cristo desamparado de los ángeles y de sus discípulos, reciente la negación de Pedro y entre tinieblas nocturnas que extraviaban a las santas mujeres, es entregado desnudo a las rabias soeces. En este episodio no hay ni siquiera el consuelo de que la tragedia calce coturno. El cuerpo de Jesús, blando como una rosa, es golpeado con iras elementales, entre hombrías feroces de cuerpo de guardia, con esas cabezas antropoides con que Hernández efigia a los sayones. Una vez más Jesús adoc-trina lecciones de fortaleza. Aun dentro del ámbito de la pura fuerza, la teoría de Cristo, frente a la de Nietzsche,

enseña que vence siempre el yunque al martillo y que es más duro y más varonil resistir sin odio que atacar con todas las rabias descrinadas. Ahora es la crisis de un dolor que no puede reclinarse ni en su propia grandeza. Después, las gotas de sangre tendrán a lo menos un séquito de miradas, y la Verónica, y el Cirineo, y los brazos alargados de todas las Marías auparán un poco el peso del madero, grave como la tierra. Y ya en la cruz, más alto que los cielos, su martirio asustará a los horizontes, que se retirarán como olas empavorecidas. Pero en esta habitación de muros manchados, en una obscuridad en la que sólo brillan los dientes de los soldados, el dolor físico se hace miserable, velado por tinieblas sórdidas y por afrentas de las que está ausente hasta la dignidad del odio. Astutamente, los sacerdotes de la ley vieja han entregado a la Víctima a la negra ferocidad del martirio casi mecánico con látigos y heridas impersonales. Lancará a Cristo Longinos montado sobre alto caballo de batalla, y su sangre le salpicará el mismo corazón y lo derribará deslumbrado de amor, como unos años después a Saulo. Pero en este pretorio, las espaldas de Cristo y su frente, del tamaño de las coronas, son castigadas anónimamente por indiferenciadas emergencias del mal, sin que este coro de muecas y de puños airados, tan inertes como ramas de espino, puedan ser incluídos en el ciclo de la redención.

Los españoles son los que más agudamente han interpretado este episodio, al cargar el interés expresivo sobre los verdugos, que quedan predestinados por sus deformidades faciales, en los que su misma fealdad los sitúa ineludibles en la órbita de las blasfemias. Queda así el cuerpo de Cristo puro como un tallo de ciénaga, vestido de hombre por las heridas y los traumas que cubren su carne. Ahora sí que Cristo ha extendido su humanidad por todas las posibilidades de amargura y su pasión se identifica con la de todos los que padecen sin rayo de consuelo ni de sol. El arte español ha recogido este flagrante dolor pasional y lo ha efigiado en sus más crudas interpretaciones. Es sobre todo en escultura donde nuestro arte se ha complacido, desde el siglo XV hasta el neoclasicismo, en representar el cuerpo de Cristo mancillado de golpes y de heridas, con los músculos encogidos de frío y de dolor, entregado a una humanidad que va a encarnar en esta flagelación todas sus posibilidades deicidas. Jesucristo es concebido como criatura, viva toda su capacidad sufriente. No solemnizan su figura ni las sombras de la muerte, aún, ni la serenidad dialéctica que precede a la Pasión. Esta imagen es entregada así, castigada y apiadable, a la devoción de las multitudes. En España,

el amor a Dios va mezclado de compasión. Por las mismas calles, fraterno con sus penas y con sus primaveras, así circula este Cristo martirizado, que transforma a todas las mujeres en Verónicas. Es así como nuestro pueblo siente a Cristo en su plenitud, pudiendo cobijarle bajo su piedad y sirviéndole también de ejemplo palpitante de sufrimientos desmesurados.

Unido a esta imagen de flagelación está la del *Ecce-Homo*, que es su consecuencia pasional y formal. Con todas las torturas, sangrando, indefenso como un cordero trabado sobre el ara, con un cetro de caña entre las manos de rey, así es presentado Jesús a las vociferaciones de los hombres. Y desde este balcón del pretorio, Jesús se expone a todos los tiempos, que han de adorarle no por la eficacia de su poder, sino de su amor, que sólo puede manifestarse abriendo su piel en heridas. *Este es el hombre*. Es ahora cuando el hombre verdadero es creado. No en el Génesis, con su piel intacta y entre frondas y criaturas de paraíso, sino en esta espantosa noche, modelado no por tactos aurales, sino por golpes de látigos. Con el costado abierto no como el de una ola para que surja Eva, igual que Afrodita, sino con llagas que ya no se cerrarán eternamente. Queda así consubstanciado el dolor con los destinos divinos. Y Dios expuesto como en una custodia en ese balcón de Jerusalén. Ahora sí que es el alfa y el omega de las representaciones románicas, el sumo poder encarnado en la última infamia. Con corona de espinas, y en las manos que sostienen plañetas, apenas una caña.

«CRISTO A LA COLUMNA» (lám. 41)

Portada de las Platerías. Catedral de Santiago de Compostela

En el centro del tímpano de la derecha de la doble puerta de las Platerías, en Santiago de Compostela, trabajada en 1103, se efigia Cristo atado a la columna entre verdugos. El arte románico santiagués nos ha dejado aquí una composición de netos perfiles, de volúmenes claros y de una expresión franca y de carácter sobriamente descriptivo. No participan estas figuras del canon alargado que es peculiar en otras esculturas y relieves del taller que decoró estas puertas. Son más bien rechonchas, enérgicas y de cincel robusto. Quizá más relacionadas con el arte de Jaca y de León que con el de Toulouse, Leyre y Silos. Como en otras tallas románicas, las figuras se insolidarizan en un carácter alusivo, realzando los rasgos estrictos y las actitudes peculiares. Cada figura muestra una conformación típica, que no es alterada por los acon-

tecimientos en los que participa. Así, la faz de Cristo muestra una serena solemnidad, con la ordenación de la barba y de los cabellos que nos repiten los Pantocrátor. Pero en contraste con esta cabeza de grandeza mural, el cuerpo aparece desnudo, entumecido, sin clásica belleza. Cuerpo de criatura sufriente, entregado a las violencias de esos soldados, que aquí se representan en brutal emergencia de relieve, en compactos volúmenes sumarios, más potentes y abultados que la figura de Jesús. Sin precedencia escultórica, estas imágenes no pueden estar blandeadas por matices expresivos. Con una iconografía de tipo ritual, cada figura describe una intervención en el drama pasional sin calidades individuales. La simetría es rigurosa, y Cristo se equilibra con un sayón, y otros dos quedan laterales. Y centrandó la composición, se encuentra la columna, a la cual se atan brutalmente las manos de Jesús. Esta ingenuidad descriptiva transfiere la emoción a la intimidad del creyente, y las formas quedan consignadas con simplicidad e impersonalidad de signo. Más que por su expresión, los personajes se definen por sus actitudes. Y son éstas las que lo sitúan en el momento pertinente de la historia.

«CRISTO EN EL PRETORIO» (*lám. 43*)

Ferrer Basa. Monasterio de Pedralbes (Barcelona)

No son muy frecuentes las representaciones de este tema en el arte español, concebido aquí con un encantador sentido popular. Lleno de episodios anecdóticos y de referencias emotivas. El arte de Ferrer Basa, en el que tan directamente resuena el de Giotto, se ha desprendido de esa solemne monumentalidad de acento toscano que impregna otras composiciones de este conjunto, y elabora esta escena, de un fresco sentido descriptivo, con ingenuas interpretaciones de este momento de la Pasión. Un fondo arquitectónico de ventanales góticos da a la escena un mayor sabor anecdótico. Pilatos se sienta en lo alto de su trono, y a los pies, dos sacerdotes astutos le están convenciendo de la culpabilidad de Jesús. En el mismo salón, Jesucristo está expuesto, como varón de dolores, a los golpes y burlas de tres verdugos que se ceban en su dolor. Es maravillosa la serenidad de esta figura, que soporta con regia dignidad las violencias que lo cercan. Un esclavo impide el acceso a tanta lástima a una mujer, la Madre, que entrevé la agonía de su Hijo. Se ha disipado la gravedad de ritmos y volúmenes del arte de Giotto y han quedado vivas sus reacciones personales, pero sirviendo ahora a un sistema descriptivo de broncos

y desnudos efectos populares. Se alteran los planos y los espacios para colocar las figuras, buscando sólo las máximas posibilidades expresivas. Con estas pinturas murales de la capilla de San Miguel, en el claustro de Pedralbes, realizadas en 1345, Ferrer Basa, pintor de Pedro IV, inaugura en Cataluña la influencia giotescosenesa. Arte que, más dulcificado después por la influencia de Simone Martini, ha de continuar durante casi un siglo informando la pintura de la Corona de Aragón.

«LA FLAGELACIÓN» (lám. 49)

Pedro Berruguete. Retablo de la catedral de Avila

La escena de la flagelación interpretada por Pedro Berruguete en el altar mayor de la catedral de Avila es una de las versiones más directas y brutales de toda la historia del arte. Aquí se ha unido, para hacer más cruda la violencia del martirio, al realismo del último gótico; con su gusto por los valores naturalistas y por los temas de descarnada eficacia representativa, la interpretación de Pedro Berruguete, que destaca los sentimientos y las formas esenciales en composiciones de austera monumentalidad. En este retablo, la desnuda figura de Cristo no puede estar concebida con más humana y apiadable anatomía; con la piel como encogida de terror y de desnudez, con los músculos y los huesos endurecidos y salpicados de túrdigas y rastro de sangre. El rostro muestra una expresión de reo inocente, acobardado por tanta furia y tantos golpes crueles. Rostro sintético donde sólo se destaca la boca, exhalante de un horror de criatura. Lo más genial de esta tabla es el movimiento de los sayones, que se precipitan como fuerzas elementales sobre el cuerpo de Cristo. Blanden unos látigos que van a caer irritados sobre ese cuerpo desnudado. Y estos verdugos están representados en el máximo de su potencia agresora, con frenética decisión de crueldad, en un dinamismo que todavía no ha sido encauzado con ritmo renaciente. Esa aspereza representativa, esa tendencia a la caricatura que han de hacer horribles a los verdugos en todos los temas pasionales españoles, se concreta en estas innobles facies, hinchadas de rabia plebeya.

«CRISTO A LA COLUMNA» (lám. 50)

Diego Siloé, Catedral de Burgos

Es este *Cristo a la columna* una de las más bellas esculturas de Diego Siloé. Todo el patetismo atroz y lírico que este maravilloso decorador ponía en sus grutescos lo ha vertido ahora con grandilocuencia emotiva en esta maltratada cabeza de Cristo. Hay en la concepción de esta figura una cierta incorrección formal que aumenta sus calidades expresivas. Predominan en el cincel de Siloé su vocación ornamentista, con los adornos platerescos decorando muros y paneles. Y este hábito del relieve ha dispuesto probablemente la falta de plenitud plástica de esta estatua. Se halla concebida con perspectiva frontal en una sola dirección, planteada casi como un alto relieve. Su pecho y su vientre se aplanan y toda la escultura tiene fluencia decorativa. Esto aumenta el volumen de sus superficies, es decir, el volumen de su dolor. Es una de las figuras que exhibe una mayor extensión de carne martirizada, agravada además tanta corpulencia por una carnación muy realista, con epidermis cruzada por túrdigas sangrantes. Se inclina un poco con el torpor de su desnudez dolorida. Y es en la cabeza, concebida en gran tamaño, donde Siloé explana su interpretación dolorosa de la divinidad. Cae el cabello en colgantes mechones que alcanzan el hombro y enmarcan el rostro. Y esta faz se concibe en armonía de rictus dolientes, acordando la boca, grande y distendida en patética estupefacción, y el arabesco de las cejas, unidas en simetría de curvas. La teoría de los grutescos, su *pathos*, que llena de humanismo y de sentido dramático las bichas, las carátulas y todo el mundo floral, se magnifica en esta cabeza, que se inclina, enorme, como si se apoyara sobre ella el casco de una corona de espinas formada por una gran noche, con todas las estrellas como púas heridoras.

«LA FLAGELACIÓN» (lám. 51)

Gabriel Yoly, Iglesia de San Pedro, Teruel

Este altar mayor de la iglesia de San Pedro, de Teruel, que antes se atribuía a Gabriel Yoly, aunque esta atribución se halle hoy cuestionada, es un testimonio precioso de ese ímpetu vital que caracteriza a nuestro Renacimiento frente al del resto de Europa. En general, el Renacimiento representó una atenuación de las violencias expresivas del último gótico, una serenización de las líneas

crispadas del naturalismo medieval al sumergirse en los ritmos platonizantes toscanos. Pero en España, las energías más descomunales, los patetismos más exacerbados, encarnan en las formas platerescas, quizá por su mismo carácter genérico. Pocas muestras más representativas de estas apasionadas virulencias que los relieves de este altar mayor de San Pedro, con una plástica directa de feroz potencia emotiva, con todos los volúmenes tensados en el instante de mayor interés dramático. Suprime para esto el escultor todas las distracciones anecdóticas, todo lo que intervienga decisoriamente en el proceso histórico. Y así, en este relieve de la flagelación, Cristo es figurado con hercúlea musculatura, para exponer en esta robustez un mayor campo a los martirios. Los soldados que lo azotan están efigiados en el máximo de agresividad, encarnando una demoníaca pasión en las más bellas formas de nuestro siglo XVI. Esculpido en 1531, las delicadezas rítmicas de estirpe florentina se ponen al servicio de estos ímpetus deicidas, aborascando las cabelleras y disponiendo las actitudes con arreglados módulos de friso clásico. Pero sobre estas premisas renacientes se destaca pungente, con una impresionante eficacia plástica, el dramatismo de una inspiración que ha sabido adaptarse a los anhelos expresivos de nuestra interpretación de la Pasión.

«CRISTO A LA COLUMNA» (lám. 52)

Alonso Berruguete, Iglesia de San Juan, de Olmedo

Procedente del retablo de Mejorada, hecho en 1526 y conservado hoy en la iglesia de San Juan, de Olmedo, es el *Ecce Homo* de Alonso Berruguete una de las esculturas más agudamente expresivas y de un más genial desgarbo de todo nuestro arte. Su refinamiento es tan intenso, que llega a lo enfermizo. El dolor ha espiritualizado a esta figura y la ha dotado de una elegancia casi decadente. Se apoya en la columna como en un soporte y cruza las piernas con un gentil contraposto de danza. El puro sentido rítmico del Renacimiento, su anhelo de belleza, tan fatal como el crecimiento de un tallo, encuentra en este *Cristo* quizá una expresión más depurada que en el propio Donatello, con cuyo sentido estético tiene, sin embargo, tantas analogías. Aquí el dolor, en lugar de entibiar con patetismos humanos las armonías toscanas, descarga esta figura de materia sufriente y la ha reducido a un puro arabesco rítmico. Su espiritualización ha enmagrecido este cuerpo, reducido a planos esenciales y líneas que pueden ser manejadas con sólo supuestos estéticos. Y así, los brazos se cruzan con blanda dejadez, en extenuada entrega

al sistema rítmico del escultor. Cae el paño de pureza en menudos pliegues de fluencias decorativas, y las piernas fusiformes, con delgadez de acero, con los músculos dispuestos según un claroscuro armonioso, se alargan en irreal modulación, dibujando un arabesco renaciente. Contradiendo la elaboración de este cuerpo desde puros principios estéticos, la cabeza revela un proceso de aflicción. Llevado a su cumbre, con los ojos apenas entreabiertos, nebulosos de dolor; con las mejillas caídas en enhuesado relieve, con toda la faz ensimismada en concentrada asimilación de una angustia que su divinidad sorbe como una esponja.

«LA FLAGELACIÓN» (lám. 56)

Fernández Navarrete, El Escorial

Es éste uno de los cuadros con los que se inicia la gran pintura española, liberada de todo resabio goticista y con plenitud de formas itálicas. El arte sincrético de Fernández Navarrete se libera en este lienzo de todo servilismo renaciente. Los fuertes influjos tizianescos y florentinos aquí se funden, en una elaboración de carácter hispánico, con las formas modeladas por una robusta inspiración personal. Nos encontramos ya en plena atmósfera pasional, afín a la de nuestros grandes pintores de la centuria posterior. Gracias al Mudo, la pintura de El Escorial deja de ser una importación de arte romanista, con sus pálidas formas mentales, con sus colores de receta y sus composiciones organizadas según estragadas fórmulas manieristas, y se vitaliza en las tareas a él encomendadas por una auténtica vibración emocional y por un realismo que se inmiscuye en estos lienzos como la presencia del carácter español. Es este cuadro de la flagelación uno de los más representativos de esta vena emotiva que altera los abstractos esquemas itálicos. Y es que el Mudo busca sus modelos, más que en Roma, en Venecia. Y el arte veneciano dejaba un margen mucho mayor que el toscano y el romano para las inspiraciones personales, para el tratamiento de los colores y de las formas según el humor de cada artista. Aquí lo escenográfico es de gran pureza renaciente. El patio con los pórticos y las nubes son de porte veneciano. También tiene acento tizianesco la figura de Cristo, de dulce y clásica belleza, con un desnudo matizado con un sombreado de blandas opacidades. Pero el carácter hispánico se manifiesta en la violencia que rodea a esta noble figura. Es en los fieros verdugos, que le acometen con unos rostros congestionados y brutales, con una saña de fuerte emoción popular. También revela un realismo de estirpe nacional una cabeza compasiva cuyo llan-

to brota a la vista de tanto duelo. La ordenación de los fondos arquitectónicos, la corporeidad de la columna central y la atmósfera de apasionada violencia con que está concebido este episodio dan a este cuadro una monumentalidad y un franco dramatismo, alejado ya de las cansadas imitaciones renacentistas entonces en boga en la pintura española.

« CRISTO A LA COLUMNA » (lá m. 58)

Gregorio Hernández. Carmelitas de Avila

Hay una interpretación barroca castellana de Cristo atado a la columna cuyo prototipo podemos colocar en las imágenes de Gregorio Hernández de Valladolid, Madrid, Avila y Vitoria. Como en las restantes creaciones de este autor, en esta escultura se aúnan los máximos valores emotivos en la doliente faz acobardada y las máximas bellezas y perfecciones plásticas en el tratamiento del cuerpo. La cabeza de esta imagen es de una inspiración sobreabundante. Con el pelo partido en melena, formada por bucles compactos, unos mechones cortos caen sobre la frente, dramatizando ya el rostro con su zigzagado. Nada más lejos de la concepción apolínea del Cristo renaciente que este bello rostro, con las líneas más nobles y modélicas, pero exhalantes de una tristeza de ser perseguido. Es el prototipo de la víctima universal, con la angustia en los ojos atemorizados, con el rictus de la boca, sin palabras de defensa de quien se sabe destinado al martirio. Una trágica impresión de inocencia acosada e inerme se desprende de esta cara, de una belleza más radiante que la noche estrellada. Esta cabeza continúa la patética inclinación del cuello encorvado, agobiado de golpes. Nunca ha sido tallada una anatomía más sufriente y escarnecida. La musculatura es robusta, y el modelado, casi atlético. Toda la piel, cruzada de látigos, aparece friolenta y temblorosa de dolor, con la cintura doblada y entumecida. Está atado a una columna, y las manos, en actitud de un realismo maravilloso, apenas se posan, erizadas de angustia. Se atirantan los dedos en expectación de nuevos ultrajes. Las piernas están también colocadas con esa indecisión del que se sabe perseguido por los cuatro puntos cardinales. Una avanza, sosteniendo el cuerpo, paralela a la columna que lo maniata. La otra queda rezagada, temerosa de nuevos pasos, que todos conducen al sacrificio cruento. La carnación es muy realista, de impresionantes amarillos y sangres cárdenas, y toda la escultura produce una desconsolada emoción de víctima.

«CRISTO A LA COLUMNA» (lám. 63)

Velázquez. Galería Nacional, Londres

¿Hay efectivamente una incapacidad emotiva en Velázquez que le impide afrontar los temas mitológicos con su juego de destinos, su idealismo olímpico, y que le perjudica también para una versión profunda de los misterios cristianos? Ya veremos cómo Velázquez ha superado esta limitación en su Cristo crucificado, colocado como el final solemne de la creación. Pero en sus restantes obras religiosas, su propensión naturalista ha trivializado los asuntos, imponiendo las crudas anécdotas de los objetos accesorios y convirtiendo los temas bíblicos en bodegones. Sus cuadros sevillanos, de tan fuertes calidades realistas y de tan recio y directo pincel, se hallan despojados de toda aureola sacra, enfundados en sus calidades táctiles. Y cuando Velázquez quiere idealizar a los protagonistas divinos con abstracciones de tipo italianizante, resultan obras frías, con bellezas impersonales y aguadas, como en su *Coronación de la Virgen*, del Museo del Prado. Este célebre cuadro que ahora comentamos, *Cristo atado a la columna y asistido por un ángel*, responde magníficamente a la vena realista de Velázquez, si bien enfiada por ese caudal de grises que se trajo de su primer viaje a Italia. Su asunto es bastante enigmático, y parece inspirado en una visión de Santa Brígida de Suecia.

Un angelito, que representa el alma, con infantil gracia popular, con alas de teatro y traje de holgadas medidas y fiel calidad textil, ocupa un ángulo del cuadro, asistiendo con su presencia al Salvador. Figurilla que impregna el lienzo de ternura y que, más que un nuncio de la divinidad, parece una ofrenda de la humanidad compasiva a los dolores de Cristo. Esta imagen la ha colocado Velázquez en impresionante soledad, destacándose su figura en un fondo neutro, sin séquito de objetos ni de personajes, con sólo la compañía de una cuerda cruel. Cristo no ha podido mantener en pie su dolor y ha caído en implorante oración al Padre, con las piernas dobladas en encogida tensión. Tira la cuerda, sujetándolo a su destino de escarnios. Y su cuerpo, de intachable perfección anatómica, lo ha expuesto Velázquez con plástica virgen, con humanísima carnación donde quepan todas las heridas. Es este realismo en la ejecución de la limpia musculatura, esta destacada precisión en su corporeidad, lo que ha ahuyentado del cuadro calidades divinas. Este Cristo, concebido como un hermoso cuerpo desnudo, carece de misterio. Es la versión de su dorada epidermis demasiado

directa y cruda, y aleja por ello emotividad religiosa. Y, sin embargo, a pesar de su sobriedad expresiva, que le ha hecho eliminar llagas y sangres de la piel, esta figura se nos destaca con impresionante cercanía dramática, con una capacidad infinita de martirios, fraterna en su desnudez, de un entonado modelado realista. La elegancia y la contención del gran pintor áulico se ha manifestado aquí en este cuidado por evitar violencias y exageraciones cruentas. Pero la soledad de este cuerpo de hombre lo llena, sin embargo, de más sugerencias de angustia que los martirios más agotados.

«CRISTO A LA COLUMNA» (lám. 65)

Luis Bonifaz, Selva del Campo (Tarragona)

Entre la escultura barroca catalana, más retardataria que la castellana, Luis Bonifaz, quizá la figura más importante, aporta las corrientes estilísticas europeas, singularmente las de tipo francés. Aun situada su obra en la segunda mitad del siglo XVIII, su manera tiene agitaciones barrocas y teatralidad descriptiva un poco arcaizante para su momento. Muy expresiva de esta estética es su *Cristo en la columna* de la iglesia de Selva del Campo, con una actitud declamatoria y una movilidad de gesto y de expresión de estirpe barroca. Aun sujeto a la columna, sus piernas se abren en impetuoso avance. Dobla su cintura con aparatosa flexión de los músculos, magníficamente tallados. Y del rostro brotan unos rasgos en los que se mezcla el tormento y el discurso, el pavor ante los terribles tormentos y la vocación divina, con ojos abiertos en fogosa inspiración y boca de dulces quejas.

«CRISTO FLAGELADO» (lám. 66)

Zurbarán, Jadraque (Guadalajara)

Este *Cristo flagelado recogiendo las vestiduras*, de Zurbarán, es probablemente la efigie estética y aun formalmente más cercana al *Cristo crucificado* de Velázquez. Esta figura se nos aparece de intachable serenidad, soportando su afrentosa desnudez con majestad divina. Nada más lejos de la interpretación barroca de los dolores del Salvador de la escenografía de este episodio de odios desbordados, tan apta para extremos expresivos, que esta concreta imagen, con un desnudo realista sin manilla apenas de sangre ni de violencias, con una apiable humanidad rectificada por la belleza ideal de este rostro, concebido como arquetipo de perfección. Expo-

ne al espectador, más que su martirio, la teoría de la redención. Puro, adoctrinador, con un cuerpo tan intercambiable y episódico como la túnica que recoge con sus manos, esta imagen de Cristo es el resumen quizá más definidor de la interpretación española del Cristo de la Pasión. Congruente con la varonil sobriedad del resto de la obra zurbaranésca, esta imagen solitaria refleja el casto realismo, la grave ponderación, esa monumental normalidad que sobrecoge en los lienzos de este pintor por su falta de énfasis y de aparato. No puede darse, con una mayor contención expresiva y una mayor sencillez formal, una más regia dignidad. Como las tempestades sobre las rocas, así han pasado las afrentas por este rostro, sin alterar su empaque divino. Lo ilumina la consciencia de un amor infinito, ahora más requeridor que en ningún otro momento de su vida. El arte de Zurbarán es el más propicio para este tipo expresivo, pues se halla en un maravilloso equilibrio entre su plástica crudamente realista y su fuerte potencia mística. Entre un enérgico sentido escultórico que hace patentes y desgajados a los volúmenes y una aspiración hacia normas ideales que suaviza sombras y blanda claroscuros. Sobre todo al final de su carrera artística, cuando los tenebrismos iniciales se habían atenuado y una gama dorada dulcifica las durezas y calidades escultóricas de sus obras anteriores a 1640. Este Cristo se pintó en 1661 y es una de sus últimas obras fechadas.

«CRISTO RECOGIENDO LA TÚNICA» (*lám. 67*)

José de Mora. Antes en la iglesia del Salvador (Grañada)

Uno de los temas de la imaginería pasional española es el de Cristo recogiendo la túnica. No es infrecuente esta imagen tratada con emoción popular y hasta con un cierto descuido técnico, que acentúa la simple patética de esta escultura del Salvador. Nada efectivamente más apiedable que este desnudo tiritando de dolor y de afrenta, desamparado hasta de los propios vestidos. La imaginación popular española ha inventado este Cristo, el más humillado y dramático, al que abrigarían todas las madres y el que avergüenza a los ángeles por no tener carne mortal que ofrecer a los látigos. Nunca se ha representado a Cristo en actitud más de criatura, más despojado hasta de dignidad humana. Desnudo, castigado de salivas y de golpes, con el rostro opaco de tanta angustia, se arrastra Cristo para recoger la túnica que ha caído al suelo. Camina agachado, con las rodillas heridas y con las manos tanteando el fondo de todas las humillaciones. Hay en su rostro una congoja como petrificada, pasmada por el aco-

so de tanta brutalidad como cabe en el alma del hombre. Y en su cuerpo, una como tumefacción que entorpece y hace más rígidos los movimientos. Como en un ostensorio, así se ofrecía esta escultura, antes de perecer en el incendio de la iglesia, en una magnífica urna barroca.

«ECCE-HOMO» (lám. 74)

Bartolomé Bermejo, Museo de Vich

Pocas representaciones existen más atrocemente expresivas de la cabeza de Cristo que esta tabla de Bartolomé Bermejo, hoy en el Museo de Vich. Su frontal realismo exhibe con crudeza todo el trágico modelado de esta cabeza. La corona de espinas no se coloca sobre el cabello como una aureola, sino que se clava violenta, sangrante, en la misma frente. Los ojos se abren inmensos, sin éxtasis ni dulzuras, cuajados de dolor, congestionados, con los lagrimales escocidos. Las mejillas se modelan con surcos de llanto y de contracciones. Los labios, de cárdena grosura, se advierten secos y palpitantes. Y su cuello tendoso y erguido sostiene la pesadumbre de una cadena de hierro. Es ésta una representación realista que sólo pudo pintarse en ese final del siglo XV español, cuando la implacable objetividad de los gustos flamencos se aliaba a una dignidad y a una plenitud expresiva de acento ya prerenaciente. Bartolomé Bermejo, el más insigne representante de esa corriente estilística, ha sabido unir en esta imagen un detallismo patético que presta una como autonomía a cada fragmento del cuadro y una unidad emotiva y formal que da a esta cabeza esa dramática imponentia. Decisoria, sin matices que la emblandezcan, sin velos de lejanías ni complicaciones psicológicas, así se adelanta esta faz de Cristo, exponiendo todos sus rasgos martirizados. No hay en ella expresiones desconsoladas ni invocaciones a la piedad de los hombres y del Padre. Simple, agoniosa, de gran belleza varonil, sin que las torturas y los martirios tan evidentes alteren sus rasgos, así la concibe Bartolomé Bermejo, con la sola eficacia de su presencia. Se atribuía a Durero, con cuyos grabados en madera tiene evidentes analogías, y no nos resistimos a copiar su descripción por don Ramón Casellas en 1893: «La chocante impresión de grandeza que de pronto sentí ante la brutalidad salvaje de aquel genio, su construcción nudosa y fuerte, su análisis implacable y tentador, la ferocidad de su estilo duro y violento, pero verdadero, humano, viril como ninguno, todo, todo lo hallaréis en aquel rostro, terriblemente cavernoso, de un Dios ajusticiado, la frente acribillada de espinas, los ojos inyectados de sangre, los

labios requemados por la sed.» Esta cabeza de Bartolomé Bermejo puede tener como antecedente otra tabla con análoga faz e instrumentos de la Pasión colocada en la colegiata de Daroca.

«ECCE-HOMO» (lám. 79)

Morales. Academia de San Fernando. Madrid.

Es Morales un pintor excepcionalmente apto para efi-
ciar temas patéticos. Esa mezcla de dulzura renaciente con
esfumado leonardesco que atenúa toda dureza plástica se
alía a un gusto por el carácter, por la fisonomía de faccio-
nes extremosas, que impide que su pintura, de tan tiernas
carnaciones, se reduzca a formas banales. Ese gótico se-
creto que alienta por debajo de las apariencias romanistas
estira las formas con un canon de alargamiento, simplifica
las ordenaciones de los personajes y persigue los rasgos
de más aguda expresividad, como en las tradiciones fla-
mencas y germánicas. Por esto en sus cuadros el máximo
interés se concentra en las cabezas, en donde se apresan
todas las calidades emotivas y en donde su pintura alcan-
za sus más peculiares perfecciones y sus matices más sin-
gulares. Es por eso este cuadro de la Academia de San
Fernando uno de los más representativos. La escena ha
quedado reducida a sólo los elementos esenciales y de
concentrada expresividad. Puede decirse que en las tres
cabezas se restauran los elementos principales de la Pa-
sión. La figura de Cristo, de noble dulzura paciente, ex-
puesto a la contemplación del universo, con la aguda faz
ensimismada y con la simplicidad de su representación,
llena de regia dignidad. Unas sombras inquietan su rostro
como nubarrones de espíritu. Lo flanquean las dos expre-
siones más antitéticas. A un lado, el esclavo brutal que
arranca su túnica, y en cuyo rostro desdentado, de chata
nariz y risa de suburbio, se descubre, más que la maldad,
la estupidez animal. Y al otro, Pilatos, maravillosamente
caracterizado como el hipócrita: con barbas respetables,
mirada oblicua y sonrisa de felina bondad. Como inhibién-
dose de la fatal condena, les señala a Cristo para que el
pueblo alivie su conciencia. Pero allí queda, más malva-
do que el verdugo, dirigiendo astutamente la condena del
Salvador. Cabezas las tres de gran potencia caracterológi-
ca y de magnífica calidad pictórica.

«ECCE-HOMO» (lám. 80)

Hermanos Miguel y Jerónimo García. Santos Justo y Pastor. Granada

Dentro del arte granadino, uno de los conjuntos más característicos es el formado por las esculturas en barro, que tanto se prestan a expresar los ideales estéticos de esta escuela, basados más en el primor y en el detalle emotivo que en las inspiraciones ampulosas y en los tamaños grandilocuentes. En esta escultura destaca como tema dominante los *Ecce-Homo*, estudiados por el señor Orozco Díaz. Se atribuyen estos barros, de finales del siglo XVI y principios del siguiente, a los hermanos Miguel y Jerónimo García, famosos modeladores en cerámica. En esta representación aparece el Salvador con la túnica caída hasta más abajo de la cintura, con fuerte musculatura entumecida de dolor, encorvado de desnudez y de afrenta. El sufrimiento ha cubierto esta piel de morados y túrdigas, llenando de dramatismo esta anatomía que quiere ser modélica. Una gruesa soga cruel ciñe su cuello y ata sus manos. Estas se oprimen y juntan al pecho como protegiéndole y afincando tanto dolor en la intimidad del espíritu. Esta concentración expresiva se agudiza en el rostro. Este aparece como oprimido por la gran corona de espinas. Los rasgos se alargan y quiebran con grandes sombras de duelo, con un desconsuelo que no acaba de derramarse en sollozos ni en quejas. La boca se entreabre tímida, y este ensimismado dolor se precisa en los ojos medio cerrados, con las blandas pupilas de mirada empañada, casi estrábica.

Este mismo taller de los hermanos García produjo otros *Ecce-Homo* en alto relieve muy patéticos, de un dolor más apasionado y escénico. El medallón de la iglesia del Hospital de la Caridad, en Sevilla, muestra una interpretación más itálica, con la trágica cabeza inclinada, saturada de un dolor que vela las pupilas, y con las manos cruzadas sobre el pecho en actitud de plástica belleza.

«ECCE-HOMO» (lám. 81)

Pereda. Museo del Prado

En la carrera artística de Antonio de Pereda es muy importante el *Ecce-Homo* del Museo del Prado, pues su fecha en 1641 nos revela una de las fases de su evolución. Este maestro, que había pintado un tan soberbio lienzo para el salón de Reinos como el *Socorro de Génova por el marqués de Santa Cruz*, adelgaza algo después su ins-

piración, su pintura se emblandece, tendiendo a las fisonomías desvaídas y a los modelados poco enérgicos. Como testimonio de esta etapa tenemos el *Ecce-Homo* del Museo del Prado, para el cual el artista se ha desprendido del grave y austero humanismo español y ha ido a buscar inspiración en el arte italiano.

Y así, este *Ecce-Homo* muestra un delicado pero flácido rostro de dulzona expresión y éxtasis amanerado. Su torso es también de femenil ternura y de delgados colores. Y la espiritualidad de esta figura se quiere acentuar con la saliente y aparatosa corona de espinas y con la sogá de gruesos anudamientos. La excelencia de su técnica y su aptitud para las calidades naturales se advierten en la pintura del tronco, con la corteza maravillosamente reproducida en todas sus táctiles y rugosas superficies.

«ECCE-HOMO» (lám. 83)

Alonso Cano. Iglesia de Longares (Zaragoza)

Este tema tan caro en la imaginación andaluza tenía que ser tratado también por Alonso Cano, y, efectivamente, entre sus distintas versiones, hemos elegido este de la iglesia de Longares como la más lograda y patética. Aquí el arte de Cano se mueve en esos cánones de plenitud estética que lo hacen uno de los caros escultores que en nuestro arte muestra unas preocupaciones por formas de clásica belleza. Hay, sí, dolor, angustia de espinas y de profanaciones, regueros de sangre y de golpes crueles. Pero esta cabeza no ha perdido ninguna de sus intachables perfecciones y una total belleza la envuelve como un atributo más divino. Sus hombros y el pecho descubierto son de un modelado praxiteliano de tibia carnación y plástica antigua. Su cuello se hincha con curva patética de tensa vocación. Y la cabeza se inclina doliente e imprecatoria, recordando la de Laocoonte, aunque con los rasgos menos quebrados. El dolor no ha perturbado su serenidad modélica, la correcta y augusta belleza de su expresión. Se inclina requiriendo, como en el huerto de Getsemaní, la ayuda del Padre, la piedad de un aliento de Dios. Díjese que su boca se entreabre, más que por las angustias físicas, por el dolor moral de una soledad que sólo los cielos pueden aliviar. Las espinas se ciñen en su frente, más que como una corona, como un halo de divinidad. Se encuentra como ausente del mundo que lo martiriza, ensimismado en un dulce requerimiento a la comprensión del Creador. Mantiene su dignidad inmarcesible de Hijo de Dios, expresada por Alonso Cano a través de su absoluta belleza. Y como un lujo de criatura, como una gala de su

prestancia humana, cuelgan hasta los hombros unas macizas guedejas de bucles torneados. Esta imagen fué entregada a esta iglesia de Longares por un obispo de Granada y se haría hacia 1660.

«ECCE-HOMO» (lám. 94)

José de Mora. Capilla Real. Granada

La escultura granadina encuentra en Mora su expresión más característica, pues Cano era de amplitud universal, y su genio rebasaba las fronteras de su ciudad. Mora recibe de Cano la afición por los arquetipos, la preocupación por las figuras genéricas y una nobleza que recata los dolores desaforados. Su relación con Mena es menos intensa y su semejanza es, más que de precedencia, de coincidencia en las soluciones derivadas de Alonso Cano. ¿Cómo interpreta a Cristo en la Pasión José de Mora? Su tema favorito es el de los *Ecce-Homo* en bustos de doliente expresión. Estos *Ecce-Homo* (el de la iglesia de la Magdalena, el del convento del Angel, el de las agustinas de Santa Isabel la Real, el de la capilla Real, todos en Granada) repiten en actitud a veces un poco variadas el mismo tipo físico. Es interesante constatar la predilección de la devoción popular española por esta imagen, donde la Pasión de Cristo se resume en sólo la representación de la cabeza, exenta y total como una hostia. Y Mora consigue en estos bustos convertir la preocupación realista, apurada, con el dolor personal palpitante, en una expresión ideal que por su mismo humanísimo tratamiento llega a convertirse en símbolo. Eligiendo el de la capilla Real como ejemplo, encontraremos en su rostro, predominando sobre los trágicos acentos expresivos, una dulzura que, más que el mismo dolor, inclina su cabeza, tan llena de amor. Hay en sus rasgos huellas cruentas, demacraciones y rictus de crueles martirios. Pero sobre este terrible proceso de su Pasión flotan unos desfallecimientos de piedad, un entristecido aire de víctima que nada reprocha a sus verdugos. Parece ensimismado en una visión de su destino, en los frutos de esa amargura que llenan de beatitud sus expresiones. Reconcentrado, dulce, compasivo, entregado a su ruta de infamias: así concibe Mora al *Ecce-Homo*. Aspecto más tradicional tienen otros del mismo artista, entre los que sobresale el de Santa Isabel la Real. Aquí sí que ya Cristo es varón de dolores, desencajado, exhausto de afrentas y de golpes, con el rostro lacio, con los pómulos, la boca y el mentón disolviéndose en tanta angustia. Toda la vida se ha reducido ya a la mirada, que se alza estática y acobardada en imploración al Padre.

CAPÍTULO IV

El camino del Calvario

El camino del Calvario no ha sido tratado por el arte español en muchos ejemplares, pues la escenografía de esta ruta, con sus paisajes, sus multitudes y la gradación pasional de los protagonistas, no es muy del agrado de la estética española, que prefiere temas concisos, de pocos personajes o de tipos aislados, en los que se concentra una intensa expresividad. Por eso, fragmenta esta vía dolorosa en distintos episodios, en los que los dolores de Cristo puedan ser más agudamente dramatizados. Observamos que, desde que su muerte ha sido decretada, ya le es concedido a Cristo que pueda recibir la piedad de los hombres. Tras los azotes y los ultrajes en casa del pontífice y en el pretorio, ya sus angustias pueden tener el consuelo de la ayuda varonil del Cirineo y de los llantos de las santas mujeres en las encrucijadas de la ruta. Son tan feroces los pecados del mundo, que encorvan las espaldas del mismo Dios y le hacen caer tres veces. Pero esta cruz no es sentida por el arte español como simple instrumento de tortura, como símbolo de los martirios que abruma al Salvador, sino muy principalmente como el eje de la redención, como el trono en el que Jesucristo ha de permanecer eternamente en su calidad de Hijo. Y así, en el Greco, el éxtasis de Jesús ocurre abrazando este madero infamante, irradiando confundidos su gloria y su agonía. Cae Jesucristo sobre los guijarros, y un fondo de soldados y de plebe lo levantan con agujones para que su muerte no se dilate. Un tema que nuestra imaginación repite terca- mente es el de la soga atada al cuello de Jesucristo. Esta cuerda tirante que le ahoga consume su semejanza con el cordero del sacrificio y es como el símbolo de la creación; un cabo termina en la mano del diablo, el otro en el cuello inocente del mismo Dios. Esta soga cruel, de un esparto que no embebe las lágrimas ni la sangre, que se anuda como la realidad inexorable a una piel que está hecha para la felicidad. En vano las rodillas se doblan impotentes, como las de los camellos sedientos; en vano los hombros se derrumban como cuando se busca el descanso de la muerte. La cuerda, tensa de crueldad, tira implacable, y el Justo tiene que avanzar hasta que la última profanación haya sido consumada.

Cuando el mal afloja su violencia, brotan las piedades encomendadas a la mujer. La Verónica, que limpia su rostro con un lienzo tan puro, que todos los rasgos trasudados del Salvador quedan allí perennes. Es ésta la primera representación de Jesús. Ha entregado su rostro a la adoración de los hombres. Ya desde ahora la tarea más alta del arte consistirá en la reproducción de esta faz, cuya contemplación nos comunica con la Esencia del universo. Y junto a este alivio de piedad, que merece nada menos que la entrega del rostro de Cristo, ocurre el dramático encuentro con las santas mujeres, que lo acechan llorosas por las esquinas. Una vez más, la mujer sitúa su amor en los aledaños del gran drama, y sólo pide un resquicio para contemplar y participar en el dolor del Amado. Y ahora, Jesucristo las identifica con la humanidad y pide sus llantos para todos los hijos que han de venir. El mundo ha sido redimido, sí, pero sobre su cima lleva clavada también la muerte del Justo. Y esta sangre que eternamente goteará sobre todas las criaturas las incorpora a la salvación, pero a través de una vía de martirios. Por eso pide a las madres sus lloros. Es ésta de Jesucristo una de sus últimas palabras de amor ante las santas mujeres, y, como en los cuadros españoles de este tema, extiende los brazos con desconsoladas ansiedades.

«CRISTO CAMINO DEL CALVARIO» (lám. 96)

Nicolás Francés. Claustro de la catedral de León

Entre las pinturas del claustro de la catedral de León, comenzadas en 1461 y debidas a Nicolás Francés, se destaca, por la grandeza de su concepción y por la amplitud de espacios, la que representa la vía del Calvario. Jesús, en medio de una selva de lanzas, avanza imponente con grandiosa serenidad, más regio y divino que en ninguna otra de sus representaciones. Sostiene una cruz inmensa, a la que apenas puede ayudar a sostener con esfuerzo plebeyo el Cirineo. Le rodea una multitud, en donde se recogen todas las reacciones de una soldadesca irritada. Desde el sayón, que levanta su brazo para golpear su rostro, y que se destaca a su lado con la violencia del mal, a las otras expresiones indiferentes efigiadas como séquito. Este arte exquisito de Nicolás Francés, tan delicado e íntimo, tan lleno de matices refinados, con una elegancia casi femenina, quizá por influjo de miniaturas francesas, ha dejado, sin embargo, en estas pinturas un dibujo preciso y cerrado, con todos los perfiles netamente destacados. Es maravillosa la maestría con que este pintor ha sabido unir el sentido abigarrado y anónimo de una multi-

tud con la caracterización precisa de cada tipo y sus individuales reacciones. Queda sólo, erguida con impersonal nobleza, con una dignidad soberana, la figura del Salvador, exento de toda contaminación de la violencia que le rodea y sosteniendo la cruz sin esfuerzo, como si exhibiera la gracia de una palma.

«CRISTO CON LA CRUZ A CUESTAS» (lám. 108)

El Greco. Museo del Prado. Madrid

Podría titularse este cuadro *La mirada de Jesús*. Porque en esta figura todo es luminosa visión, éxtasis puro, desarraigo hasta del tema inspirador. Y así, Jesús, en lugar de presentarse abrumado por la cruz con el martirio de su peso y de los escarnios circundantes, se nos revela, a través de los pinceles del Greco, abrazado a ella, acariciando su destino trágico. Es la primera y única versión de Jesús no como víctima, sino en la plenitud de su gloria y hasta de su felicidad; no recluso en sus dolores humanos, sino como vía para sumergirse en la total comunión con el Padre. Y, sin embargo, el Greco no ha eliminado de esta figura los recuerdos de hombre. Así, en medio de esta transfusión con Dios aflora una dulce melancolía y una nube de amor, que lo envuelve y entristece su alta mirada trascendida. El Greco ha conseguido un maravilloso equilibrio entre estas dos naturalezas, que aun en este momento regado por la sangre se consubstancializan. En la ancha mirada con que Jesús intuye toda la eternidad se advierte una gota de piedad humana. Pero el pintor ha sabido sutilísimamente trascender esta piedad hacia los demás hombres, que pueden sentirse compadecidos y amados en ese velo de angustia que es como el trémolo con que esta mirada asciende hasta el Padre. La sencillez cromática es grande. Su estructura no puede ser más simple. La calidad divina de la contemplación parece rectificadada por el alto cuello, hinchado con músculos humanos y por los que aletean sombras de muerte. Y las manos afiladas, sensibles, mantienen una tensión estremecida, igualmente alejada de la presión brutal del madero que de la ingrátida concepción de unas formas espectrales.

«JESÚS DE LA PASIÓN» (lám. 109)

Martínez Montañés. Antes de 1619. Iglesia del Salvador. Capilla del Sagrario. Sevilla

Aparece en esta adoración, como Cordero de Dios, entregado inerme a las furias de los hombres. Esta imagen —cuyo juego de articulaciones permite que pueda advo-

car a Cristo en la cruz—es una de las obras maestras de Martínez Montañés. Su patetismo es exhaustivo, y, sin embargo, de contenida nobleza de forma, sin excesos de trágicas crispaciones. Hay en este Cristo una como pánica resignación, una entrega al ciclo de la redención que lleva consigo la muerte de dolor. Un velo de abandono envuelve a esta maravillosa imagen, más sufriente y abrumada que en la misma cruz. Montañés ha tratado esta cabeza resumiendo la angustia moral sin exacerbar los rasgos dramáticos, estilizando los relieves en un modelado conciso, aflorando sólo aquellos rictus que puedan producir una más afilada impresión de desamparo. Así, el perfil, de una intachable belleza clásica, se encuentra interrumpido por la boca entreabierta, cuyo labio inferior, de húmeda blancura, cae con esa misma resignación que inclina también desconsolada a la cabeza. Cargado de hombros más por el peso de la soledad que de la cruz, esta imagen se yergue como el símbolo de la víctima, entregada como su único destino a los golpes y a los martirios. Las manos, prodigiosamente talladas, son reflejo de su erizada sensibilidad; manos de nerviosa musculatura que no saben asir más que la cruz. Aunque se encuentra trabajada toda ella, se cubre con una túnica, que la hace más agradable. Es el Nazareno, cuyos dolores podemos invivir, cuyo desamparo podemos evocar en el nuestro. Una enorme majestad irradia, sin embargo, esta figura tan dolorida. Martínez Montañés ha conseguido que, a pesar de los rastros de sufrimientos, sobre las huellas sangrientas de los golpes flote el dolor del alma, la angustia de las profecías abrumando su espíritu. Esta predestinación a todo el dolor, y sobre todo a la soledad con que le rodean cielos y tierra, envuelve a esta figura, entregada, más que al dolor físico, a la meditación pesimista, al ensimismamiento de su misión de víctima.

«EL CIRINEO» (lám. III)

Francisco Antonio Gijón. Cofradía de San Isidoro. Sevilla

El sentido popular de la imaginería española, lo mismo en Andalucía que en Castilla, le lleva a interpretar con singular fortuna los tipos accesorios del drama de la Pasión. Con fuerte gubia y audaz sentido expresivo, ese feroz realismo que le hace deleitarse en la exposición de los rasgos extremosos permite que sus escultores sean singularmente aptos para la representación de tipos populares, en su más bronco y callejero sentido. Esta interpretación hirsuta y vibrante de las facies desordenadas se manifiesta en las mejores obras, en las imágenes procesionales,

donde se pueden revivir algunos tipos españoles de la sociedad contemporánea. Así, Simón Cirineo, vestido, lo mismo en Hernández que en Francisco Antonio Gijón, a la moda contemporánea con una noble cabeza artesana. Esta soberbia escultura, atribuída a este último maestro, aunque esta atribución no se ha documentado, aparece rebosante de realidad, advirtiéndose la traducción directa de un modelo vivo. Hay en esta figura de Simón Cirineo—el padre de Alejandro y de Rufo, ya cristianos—una versión semejante en todos nuestros escultores. Por un lado, tiene algo de indiferencia proletaria hacia la tarea que le ocupa mercenariamente. Los músculos y su esfuerzo se hallan en tensión para ayudar a Cristo. Pero también nuestros tallistas han dotado a su expresión de una cierta bondad, de una intención caritativa, que se transparenta aun en la tosquedad de su tipología popular.

«CRISTO DEL GRAN PODER» (lá m. 114)

Juan de Mesa. Iglesia de San Lorenzo. Sevilla

Con Juan de Mesa, imaginero cordobés discípulo de Martínez Montañés, ocurre una rectificación de las normas expresivas de su maestro. No vivió mucho—entre 1583 y 1627—, pero podemos imaginar que sus años de producción consumieron sus energías por lo febril y exhaustivo de sus inspiraciones. Juan de Mesa rectifica la clásica serenidad de Montañés y da a los rostros de sus *Cristos* un llameante y dislocada emoción. Gran técnico tallando las musculaturas con todos sus matices y blanduras, Mesa reserva, sin embargo, toda la explosión de su genio para las cabezas. A veces hasta desdeña las partes menos expresivas del cuerpo, y su arte se limita a imágenes de vestir, modelando tan sólo la cabeza y las extremidades. Así es el *Cristo del Gran Poder*, la obra quizá más popular de toda la imaginería sevillana. En la cabeza de este Cristo, la faz se ha reducido a sólo grumos expresivos, pliegues esenciales, rictus reveladores. Juan de Mesa ha tallado una cara no demasiado torturada ni alterada por los martirios. Más bien parece que ha querido expresar una concentración espiritual, un ensimismamiento, que lo mantiene como alejado de esa agitación viperina que le rodea. Así desfila en las procesiones de Semana Santa absorto en su misión, concentrado en su visión interior, donde se desarrolla todo el proceso de la creación. Rostro, sin embargo, humanísimo, curtido por una noche de infamias, con los huesos modelando patéticamente la piel, con la frente nublada por unas arrugas que conmueven el entrecejo. Con los ojos turbados, como huídos de las violen-

cias que los cercan, sumidos en el espíritu. Las mejillas, angulares y secas, con los planos sumarios hundidos en la barba, con los mechones temblorosos en cortas flexiones dramáticas. Las manos son excepcionalmente emotivas. No agarran la cruz. Apenas se posan sobre ella sensibles, temerosas, con vibrátil tacto y caricia.

«LA CAÍDA» (lám. 117)

Salzillo. Paso procesional, Murcia

Este paso procesional pertenece a 1752, año clave en la producción de Francisco Salzillo, pues esculpe también *La oración en el huerto*. En este paso, Salzillo se nos aparece dominando el espacio, en el que coloca a las figuras agrupadas no desde un solo punto de vista, sino desde todo el ámbito circundante y aun desde las variaciones perspectivas que impone el tránsito por las calles. Esta valentía de agrupación, esta concepción de las figuras situándolas en un espacio naturalista, sin límites terminales, conviene con la elaboración de los nacimientos, cuyas figuras, de las que tan bellas muestras nos ha dejado Francisco Salzillo, se proyectan también colocadas en planos distintos, en lejanías y accidentes paisajistas. Esta intromisión de la naturaleza en los conjuntos escultóricos es una de las novedades de nuestro barroco dieciochesco. En este paso, inspirado en un grabado veneciano, se advierte en Salzillo, a pesar de su formación napolitana, una continuidad de las tradiciones procesionales españolas. Hay en algún personaje de este paso—en el Cirineo—ciertos ecos de la manera de Gregorio Hernández. La figura de Cristo muestra la cabeza más dramática que ha tallado Salzillo. Hay en su expresión una mezcla de alucinante evidencia, de resignación, de pavor, de dolor físico y de inocencia acorralada. Su mirada se dirige al sayón bestial que tira de la cuerda, y hay en ella algo de la estupefacción del Creador ante la criatura deicida. Faz la de Cristo de enorme nobleza y de apiadable venerabilidad. Faz en la que palpita un amor entristecido, un desaliento ante el crimen que ya empañará al mundo. En las restantes figuras, la ejecución es desigual. El verdugo que va a golpear al Salvador es una de las tallas más primorosas de este escultor. Su delicada anatomía, el realismo de su modelado, con todos los músculos blandamente realizados, y lo matizado de sus sombras leves, lo hace ejemplar en la escultura española y tan afín al ángel de la *Oración en el huerto*, que tradicionalmente se supone sirvió el mismo modelo. También es muy buena escultura la del verdugo que tira de la cuerda, que oprime el cuello de Cristo

con el torso desnudo y la cabeza de feroz iracundia. La actitud es magnífica, de retadora violencia y plebeya acometividad. Más aún es la talla de Simón Cirineo, de lânguida faz compasiva, y el centurión romano.

«CRISTO NIÑO CON LA CRUZ» (lá m. 119)

Alonso Cano. San Fermín de los Navarros, Madrid

¿Es ésta una imagen pasional? Pocas veces la emoción del signo trágico de la humanidad de Cristo ha sido expresada con tan vidente ternura. Jesús niño lleva ya sobre sus hombros, como un resumen de su vida futura, una cruz, que dramatiza sus días infantiles. Como un juguete que espanta a todas las alegrías de la niñez, así soporta este cuerpo de delicada morbidez unos troncos en forma de cruz. Porque lo emocionante de esta maravillosa escultura reside en el contraste entre ese destino que se presiente trágico y la infantil candidez de la imagen de Cristo niño. El arte de Alonso Cano, cuya dulzura tan apta era para representar temas infantiles, ha acertado plenamente con esta figurilla de patética ternura, y cuya floreciente carnación se conmueve bajo el peso de esta cruz, tan incongruente con la inocente felicidad que emanan sus formas. La cabecita, sin perder ninguna calidad candorosa, con la plástica belleza de una carne reciente, con los tiernos rasgos aún balbucientes, se baña, sin embargo, de una melancolía en donde palpita toda la Pasión con sus angustias. Los rizos más ensortijados y gráciles caen a los lados, enmarcando sus frescas mejillas. Las manos gorduzuelas y cándidas sujetan la cruz con delicado tiento. Y hay en todo su porte el contraste entre una niñez pleotórica de belleza y de pura felicidad y el destino que la sobrecarga de sombríos augurios. A sus pies, y como cifra de ese desdichado futuro, hay unas cabecitas de ángeles, donde la gubia de Cano ha extremado todas sus posibilidades de expresión infantil. Muestran la misma belleza candorosa y meditativa que las cabecitas que Rafael pintó en su Virgen, hoy en Dresde. Tienen una ingenua expresión compungida, se les ve en un comienzo de lloro, con una angustia que sólo puede revelar con esa emocionante tristeza infantil. Cristo niño se apoya así en todo el universo congajado, pero con una tan pueril ternura, que es este infantilismo el que da a estas cabecitas inocentes su calidad angélica. Se le sitúa hacia 1650 y su exquisito modelado lo hace la imagen más preciosa de Cristo niño que existe en el arte español.

«EL EXPOLIO» (lám. 120.)

El Greco sacristía de la catedral de Toledo

El primer documento en el que consta el Greco en España es relativo a la ejecución del cuadro del *Expolio*, en 1577, en la sacristía de la catedral de Toledo. Todo en este cuadro es enigmático. La escena es difícilmente identificable con ningún concreto paisaje evangélico. Parece que representa el despojo de las vestiduras en momentos antes de ser clavado en esa cruz que está disponiendo el esclavo. ¿Pero y la presencia de las Marías? Estas mismas dudas surgieron ya en su época, y en el ruidoso pleito que siguió a su ejecución entre el cabildo y el pintor, no sólo es recusado por su precio, sino por algunas impropiedades en el asunto, como esta colocación junto a Jesús de las Marías, que los canónigos alegan que están «contra el Evangelio, porque no se hallaron en dicho paso». Ya Justi señalaba que ninguna pintura supera a ésta «en inspiración genial, en riqueza y atractivo del color en plenitud de carácter». Es, efectivamente, una de las más grandiosas creaciones del Greco. Su primera versión parece que fué realizada en Italia, y es muy posible que allí fuera admirada por algunos humanistas toledanos, que solicitaron se repitiera para la catedral. Aquí el Greco, aun sin alcanzar sus formas alucinantes, halla las calidades abstractas, que en otras creaciones posteriores se encuentran ya en la órbita de una inspiración que ha de alterar las proporciones, los espacios y las luces. Han caído las perspectivas venecianas, los horizontes extendidos, los anchos celajes puntuados de nubes. Con grandeza divina, Cristo se representa hermoso, con imponentia física que domina todo el conjunto, con una túnica roja que lo exhibe como hostia de sangre y con una cabeza de mirada arrebatada, incendiada de Dios. Esta mirada de Cristo, en la cual parecen caber todo el espíritu y toda la astronomía, contrasta con el abismo infinito, con el mundo feroz que la rodea. Cierzo que su posesión del Padre es tan absoluta, que se halla como exenta, flotando sobre el océano de odios que la cerca. Hay a su alrededor un macizo amontonamiento de cráneos empedernidos y de muecas iracundas. Y el Greco, con una estética que ya no ha de abandonar, suprime las pausas espaciales, los ritmos naturalistas. No hay aire ni distancia entre las facies irritadas. Como piedras de un torrente, así se precipitan sobre la figura de Cristo estas cabezas coléricas, estos brazos crispados, juntándose los ceños en un haz viperino. El espacio se concibe verticalmente, como un pilar en apretado haz de expresiones

iracundas que se apiñan obsesionantes. Sin ser entibiadas por pausas atmosféricas, resaltan, espesos, los cuellos torsionados, las duras mandíbulas y las frentes obceadas. Sólo hay una figura en este grupo de perseguidores que quizá simbólicamente sea todavía más injusta: la del centurión romano, que allí permanece quieto, expectante, como testigo indiferente de tanta crueldad, encarnando la inhibición de Roma ante el gran crimen, neutro e insensible como el agua que lava las manos de Pilatos. Es curioso observar en este cuadro que con esa preocupación por los contrastes, que es uno de los refinamientos de la estética grequiana, las Marías y la Virgen, que están situadas en un primer plano, se representan, sin embargo, más delgadas e inmateriales que los broncos personajes del fondo. El Greco ha dado genialmente a estas figuras una calidad espectral que las espiritualiza y las aleja de las violencias de la Pasión. Quedan así como ingravidas, entregadas a un dolor, que será desde ahora su única razón de ser en la tierra.

El Greco repitió este tema en muchos ejemplares. En otra versión, el pintor, quizá por obedecer las indicaciones del cabildo sobre el asunto, cortó el cuadro por la mitad, desapareciendo las santas mujeres y el esclavo que abarrena el madero. Queda así acentuado el dramatismo de la escena, con una violenta e inmediata oposición entre la augusta inspiración de Jesús en la plenitud de su divinidad y las cóleras que se ciñen heridoras a su perfil humano.

CAPITULO V

Calvario

Es en el barroco cuando la efigie del Crucificado adquiere una expresión que trasciende la representación ritual y se conmueve con todos los patetismos que imagina el artista. Hasta este momento, podemos decir que la figura de Cristo en la cruz respondía a un formalismo genérico, y cada época efigiaba al Salvador con rasgos unánimes. En el mismo Renacimiento es difícil transparentar la personalidad del artista a través de su representación del Crucificado. Así, el Cristo románico es concebido en impersonal caracterización, frontal, hierático, con los clavos que lo mantienen en mayestática rigidez, con el rostro de angustia humana, pero al mismo tiempo geo-

metrizado con rítmicas estilizaciones, que impiden un tratamiento realista. La época gótica lo representa en dos interpretaciones antagónicas. En el siglo XIII, Cristo se expone con olímpica grandeza, con clásica serenidad, disimulando la tragedia pasional con una imponente formal plena de dignidad religiosa. Esta concepción del Crucificado se aviene con el alto y pausado sentido espacial de la arquitectura de este siglo, con la luz filtrada por vidrieras que le dan calidad metafísica, con ese riguroso racionalismo que articula los miembros de la construcción según justificaciones evidentes como teoremas. Pero en contraste con esta grave solemnidad de la representación cristológica del siglo XIII, en el siguiente, la imagen de Cristo exalta hasta crispaciones, que ya no han sido superadas, la patética de su martirio, agudizando la faz agoniosa, los rictus mortales y hasta doblando violentamente una pierna en quebrado saliente. En el siglo XV, el Crucificado mantiene esta misma expresión de éxtasis sufriente, pero con los miembros rígidos, seco y alto como una saeta, sin apenas contorsiones, pero dramáticamente descarnado de todo músculo que no haya sido herido y de toda mueca que no haya congelado una angustia. Cristo el más espiritualizado, convertido casi únicamente en esquema patético, alargado, en una distensión que es la de la muerte y que al mismo tiempo quiere alcanzar magnitudes divinas. Con el Renacimiento, su cuerpo, aun conservando los estigmas de la Pasión, se modela, según puros cánones de belleza, con armonía de proporciones y criterios estéticos. El desnudo se independiza en cierto sentido de su destinación piadosa y se concibe con perfección apolínea, resumiendo en su belleza su calidad divina. Este criterio clasicista en la elaboración del cuerpo del Hijo de Dios evita las efusiones personales, las reacciones emotivas y efigia también su faz con análoga serenidad y radiante perfección. Es ésta la gran conquista del arte. El barroco ya no puede prescindir de concebir el cuerpo de Cristo como suma de todas las bellezas y como módulo de la armonía del universo. Y lo mismo Gregorio Hernández que Martínez Montañés dan a sus *Cristos* empaque antiguo y su anatomía muestra una intachable corrección de grandeza fidíaca. Pero esta plenitud de belleza formal es animada por los artistas barrocos con las expresiones más arrebatadas y con los matices emotivos de más exhalante intimidad. Contra las opiniones más difundidas, nuestros Cristos, sobre todo los efigiados con la cruz, muestran más serenidad, unas actitudes más calmas y un mayor equilibrio en la estructura del cuerpo que las representaciones flamencas y holandesas, agitadas por unos énfasis más violentos. Común a todos los crucifijos españoles es un háli-

to espiritual, un complejo emotivo que llena de luz y de sombras el rostro y que determina esas humanísimas cabezas tan desbordadas de patética expresión.

En todas las épocas, pero muy singularmente en el barroco, se plantea la representación de Cristo crucificado o expirante o fallecido. Con el reposo de la muerte, mostrando a la devoción su cuerpo martirizado en augusta quietud y con la cabeza inerte caída en un lado o sobre el pecho, con el solio de su cabellera que se derrama sobre los hombros, o bien conmovido en la agonía, levantando la cabeza en requerimiento del Padre o dirigiéndola a la tierra perdonando a todos los verdugos. Cada uno de los dos instantes ha encontrado en la pintura y en la plástica españolas sus prototipos más representativos. Con séquito de ángeles que recogen en copas su sangre, levantado solitario sobre la tierra en trance de un temblor que abre los sepulcros o rodeado del desconsuelo de la Virgen, la Magdalena y San Juan, así efigia a Cristo crucificado nuestro arte, sin gustar del dramatismo multitudinario con que otros países agitan la terrible escena y centrandó en la imagen alzada sobre el mundo toda la compasión humana y la adoración religiosa de que es capaz el hombre.

«CRUCIFIJO DE DON FERNANDO Y DOÑA SANCH» (lám. 124)

Museo Arqueológico, Madrid

He aquí la primera representación escultórica de Cristo en el arte español. Su datación es precisa, pues fué donado por Fernando y por su mujer doña Sancha, reyes de León, al monasterio de San Isidoro, de esta ciudad, en 1063. Es ésta una pieza excepcional en la eboraria europea medieval. En este crucifijo pueden señalarse dos partes distintas en técnica e inspiración: la figura de Cristo y la cruz. Cristo se concibe con rigidez y solemnidad, dentro ya de la estética románica, con los pies clavados paralelos, con las piernas esquemáticas, con el paño de pureza estilizado, con pliegues artificiosos y de gran belleza rítmica, con el torso de un modelado en el que se acusan los músculos con convencionalismos geométricos y con una voluminosa cabeza de imponente y requeridora emotividad. La sugestión de este rostro se acentúa por los grandes ojos abiertos, en los que unas cuentas de azabache dan a esta mirada una alucinante expresividad. A los pies resucita Adán, redimido ya por la sangre del Hombre. La cruz es una de las más preciosas joyas de toda la decoración románica. Contiene factores ornamentales de aborigen mozárabe, pero la tonalidad estilística es de acento

europeo. Entre roleos y vástagos de complicado desarrollo espiraliforme brotan figurillas frenéticamente contorsionadas, con un arrebatado dinámico que las retuerce en las posturas más dislocadas, con una justeza en el tratamiento de las actitudes agitadas que las sitúa cercanas a otros marfiles de recuerdos otomanos. Hay en su colocación influjos árabes, con los temas afrontados y el cuerpo de los animales tratado con irrealidad de signo oriental. Pero también entrelazos y retículas, sobre zarcillos vegetales que, derivando del arte irlandés y escandinavo, informan la decoración románica. Y todo ello realizado en el parvo espacio de la cruz con calidad de tapiz, con todos los motivos apretados y superpuestos con sofocante densidad. Y es este complejo el que da a este crucifijo su carácter tan representativo de la sensibilidad medieval española, con ese entrecruzamiento de temas árabes y occidentales señoreados por una tendencia icónica de ardiente expresividad.

«CRISTOS» ROMÁNICOS (láms. 130 y 131)

Museo de Vich

Entre los prototipos de los *Cristos* románicos hemos elegido estos del Museo de Vich por considerarlos muy expresivos de la concepción románica del Crucificado. Hay en los dos idéntica serenidad. La sugestión poderosa, casi enfermiza, que producen estas cabezas se debe a una íntima contradicción en la elaboración de estas expresiones alucinantes. Lo mismo que en los grandes frescos absidales, esta escultura ha querido plasmar la perfección impersonal, una fisonomía, con sólo líneas esenciales. La serena proyección antropomorfa de un sistema cósmico. Y a mismo tiempo efigiar, con estos rasgos perennes y matemáticos como órbitas siderales, una criatura suficiente, e drama del sacrificio, pero contenido en una grandeza que desborda los dolores humanos. Por eso en estas expresiones la fórmula de Dios, su posible representación, sólo accierte a conseguirse con esquemas geométricos. Así, en cerrados sus rasgos en estilizaciones matemáticas, unida a estructura formal al complejo rítmico de las leyes naturales, es posible concebir la grandeza y la eternidad de Jesucristo. Pero al mismo tiempo ningún estilo como el románico ha representado más descarnadamente la patética humanidad del Salvador, sus secas angustias de martirizado y la magrez rígida de su cadáver. Por eso en estas cabezas puede apreciarse la severa lineación geométrica que están dibujados y modelados todos los rasgos. Los ojos se cierran con exacta correspondencia, sin matices ni a-

ramientos de alma, en impávida constatación de un simple elemento fisionómico. La boca se tensa en la agonía o se relaja en la muerte. Pero siempre se la rodea de una barba con rizos también inflexiblemente matemáticos, con rizos trenzados con la mecánica simetría de una cuerda. Y, sin embargo, entre estas líneas trazadas con compás, entre estos volúmenes tan fatales como cristalizaciones, alienta un enorme dolor humano, un requerimiento a las piedades de los tiempos y de las multitudes. Y quizá su misma rigidez, su atroz frontalidad que los efigia, siempre presentes, acentúa la lacerante humanidad con que nos impresionan, ese obsesionante dramatismo que extiende sus brazos con tiesura vegetal y atiranta su cuerpo, pautando los músculos con la claridad con que se dibuja en el pensamiento de esta época la estructura del universo.

«CALVARIO» (lám. 137)

Capilla de San Blas. Catedral de Toledo

Entre las composiciones más grandiosas del arte giottesco fuera de Italia figura este *Calvario*, que decora un muro de la capilla de San Blas, en la catedral de Toledo. ¿Se deberá a Juan Rodríguez, de Toledo, que firma otra obra en la misma capilla? ¿A Gerardo Starnina, que pintó en Toledo en los últimos años del siglo XIV, fecha también de esta obra? ¿Quizá al pintor Esteban Rovira, de Chipre? Parece, por los detalles decorativos y por la factura, que es obra de un maestro toscano que recoge la tradición de Giotto y que no está ajeno a las decoraciones murales del camposanto de Pisa. Las numerosas figuras de este gran conjunto presentan un dramatismo grave, ensimismadas, con esa entereza corporal y esa precisión psicológica con que Giotto caracterizaba a sus personajes. A pesar de sus vastas proporciones, el pintor ha rellenado estas escenas sin dejar apenas espacios libres. El Salvador, que conserva esos rasgos tétricos propios de los crucifijos medievales italianos, se encuentra entre los dos ladrones rodeado de ángeles entristecidos, en voladoras actitudes. Debajo es un mundo el que pulula a sus pies, del que se destacan, como olas altivas, las cabezas de los caballos. Entre estos personajes los hay de todas las cadaduras. El soldado indiferente, el viejo cargado todavía de odios coléricos, el recién convertido que adora ya al Crucificado y gran número de figuras varoniles ensimismadas, meditativas del crimen, con unos rostros sombríos en los que se asoma el arrepentimiento y el duelo. El lado izquierdo de la composición lo ocupa el dolor de la Virgen. La Virgen, medio extendida, laxa de sufrimientos,

recibe el consuelo de las santas mujeres, de San Juan y de algún varón fiel. Se forma así un grupo de gran armonía de masas, con actitudes equilibradas, con sabios contrastes de gestos y fisonomías. Y todo ello realizado con ese gran empaque giottesco de volúmenes simples, de superficies solemnes y alisadas y de expresiones compactas y reconcentradas, definitorias de arquetipos.

«LA CRUCIFIXIÓN» (lám. 140)

Ferrer Basa. Monasterio de Pedralbes (Barcelona)

El arte de Giotto tuvo dos magníficas repercusiones en España. En Toledo y en Barcelona. Es increíble el buen estado en que se han conservado las pinturas murales de la capilla de San Miguel, del monasterio de Pedralbes, cuyos muros están recubiertos de pinturas de aliento giottesco. El fuerte acento emotivo, la substantividad expresiva de cada personaje del arte de Giotto, han encontrado su intérprete español en Ferrer Basa. Puede ser esta *Crucifixión* uno de los testimonios más característicos de su arte. Aquí cada personaje se desliga de toda subordinación rítmica o de toda integración emotiva y expresa su peculiar estado pasional. La figura de Cristo se humaniza en la flexión de las piernas y la cabellera despeinada. El buen ladrón ha muerto martirizado más por los remordimientos que por los tormentos. Y Gestas, en una de las más audaces representaciones de este personaje, con los pies engarabitados, el cuerpo retraído y la cara vuelta en violenta repulsión del perdón del Salvador. En tierra, cada una de las figuras expresa una distinta reacción. La desolación de la Madre, que se refugia en la piedad de las santas mujeres. La Magdalena, de solitario dolor. Y los tres varones, de graves actitudes y austero ensimismamiento. Arte que nos conecta con los gustos europeos de este momento, y que participa ya de la hondura realista y de la sobriedad expresiva de nuestra pintura.

«CRISTO CRUCIFICADO» (lám. 141)

Sígl. XIV. Parroquia de Omnium Sanctorum, Sevilla

El Cristo gótico del siglo XIV altera absolutamente los supuestos iconográficos del Cristo románico. Ha entrado el sentimiento en los ámbitos del arte, y de la misma manera que curva con dulce inclinación de tallo en el agua la cintura de las vírgenes, agita también en conmoción de líneas encontradas el cuerpo de Cristo crucificado. El rostro se agudiza buscando expresiones personales. Se exacer-

ban los rasgos agónicos y se apuran los relieves descarnados. El pelo se pega al cráneo, de bóveda lisa. Caen los párpados, y las mejillas, alargadas. Y la nariz se afila con nitidez de hueso. En el tórax, las costillas se distinguen precisas y patéticas, aflorando así la humanidad de Cristo en su más apiadable fisiología. Y, súbitamente, la frontalidad augusta de esta figura se quiebra y las piernas se flexionan en un juego de líneas quebradas. Una de las piernas se dobla en ángulo aparatoso, encontrándose con la otra recta y formando un conjunto de emotividad declamatoria. Ha comenzado una nueva etapa en la sensibilidad y en el arte. Empiezan a notarse las huellas de la mística franciscana, con el predominio de los valores emotivos y el cultivo de la patética como huella de la divinidad. La augusta serenidad del siglo XIII, en cuyo clasicismo había tantas exigencias teóricas, es sustituida por conmociones que agitan tormentaria y humanísimamente a las figuras, produciéndose esas dramáticas crispaciones en las facies y en los mantos. Pocos Cristos más representativos de este momento que el que estaba en la iglesia sevillana de *Omnium Sanctorum*, incendiada por la revolución.

«CALVARIO» (lám. 143)

Jaime Serra, Museo de Zaragoza

Este retablo de fray Martín de Alpartil es el reflejo más puro que existe en la Península del arte de Siena. Jaime Serra encarna la trasposición hispánica de Simone Martini, sin perder ninguna de las gracias senesas y aclarándolas quizá por una ingenuidad de matiz más rural. En esta *Crucifixión* todas las figuras se han descarnado de exigencias plásticas y han quedado reducidas a puros planteamientos estéticos. El pintor se ha evadido de toda forzosa naturalista, y sólo se han procurado armonías cromáticas y lineales. Las cosas y los seres han dejado sólo su huella de color y de ritmo. Es difícil distinguir, por la elaboración formal, las calidades angélicas de las naturales. Todas las criaturas—lo mismo el Salvador crucificado, las Marías y los soldados—se construyen con carnes rosadas, con azules de esmalte, con blancos laqueados de marfil, con dorados de manto de reina. Los pliegues caen con ondulaciones estudiadas en curvas de simétricas coincidencias. Esta dramática escena se ha sublimado aquí en belleza, y Jaime Serra ha creado unas formas que por su sola ternura espiritualizan, más que los temas de más intensidad mística, todas las miradas.

«CALVARIO» (lám. 145)

Retablo de Portaceli. Museo de Valencia

Este retablo, que se supone fruto de una fundación de Bonifacio Ferrer cuando al enviudar se retiró a la cartuja de Portaceli, presenta unos matices de tan refinado italianismo, que se ha supuesto pudo ser pintado por Gerardo Sternina o por alguno de sus discípulos. Hay en esta obra un sentimiento tan delicado y lírico, que llega casi a lo enfermizo. Un Fray Angélico más áspero es calificado su autor por Bertaux. Y si, efectivamente, hay algunos personajes y fisonomías cuyo naturalismo da a algunos trozos de esta obra cierto aspecto más bronco, en su conjunto, presenta los caracteres más refinados y exquisitos de la pintura italiana de hacia el 1400. Además, en este retablo confluyen las firmezas de dibujo toscano y un cierto sentido corpóreo de las agrupaciones con los más inefables ritmos sieneses. Es esta intersección de Siena y Florencia, con recuerdos de miniaturas francesas, lo que da a esta obra ese encanto tan pregnado de poesía. En esta tabla central de la crucifixión, Cristo, pintado con exquisita ternura, es de una calidad tan incorpórea, que queda casi convertido en símbolo. Indeciblemente bella es la figura de la Virgen, en un desmayo como una flor quebrada, con los pliegues del manto ordenados en líneas musicales. De esta belleza traslúcida que alegoriza las figuras participan las Marías que acompañan a la Madre. Al otro lado, los soldados están vestidos con suntuosos trajes de corte, de ricos paños y colores de tapiz. El arte español revela con esta obra la existencia de una inspiración y de una técnica paralela y coincidente con lo más selecto del arte contemporáneo.

«CALVARIO» (lám. 149)

Luis Borrás. Museo de Vich

La *Crucifixión* de Luis Borrás se mantiene dentro del estilo internacional, tan típico de este gran maestro. Sus acentos dramáticos se hallan suavizados por ese entrañable lirismo que da a las formas de Borrás esa ternura y esa tímida delicadeza que apenas se atreve a modelar con sombras y a dar a las formas plástica contextura. La figura de Cristo se efigia con delgada transparencia, representando con amorosa suavidad el cuerpo martirizado. Como un suspiro, así crea este cuerpo de carne leve y dulce expresión fallecida. Las figuras que se agrupan a sus

pies participan de la misma ternura emotiva. No hay en ellas fogosas reacciones, virulentas actitudes, que en la época gótica han de dramatizar tantas pinturas. Aquí el dolor dobla algunos cuerpos, la incomprensión de tanta muerte sobre el mundo enrarece algunas actitudes, se cruzan las manos en éxtasis que no se quisiera acabar nunca y una dulce piedad hacia el Crucificado parece flotar sobre ese conjunto. Es esta indefinida compasión, este anonadamiento que llena los rostros de grave melancolía, el matiz emotivo más persistente en esta composición, muy representativa del arte de Borrásá, tan plétórico de puras delicias rítmicas y expresivas.

«CALVARIO» (lám. 151)

Retablo de Santa Cruz. Museo de Valencia

Del retablo con la historia de la santa cruz, del Museo de Valencia, es particularmente bella la tabla de la crucifixión. Pintado este retablo en los primeros años del siglo XV, su arte es el más representativo de ese instante, en el que se funden la técnica más sutil y cristalina, las formas más ingravidas y líricas, con predominio de tonos rosados y azules, y las expresiones también más aparatosamente conmovidas, con rasgos torcidos y extremosos, con profundas melancolías y llantos desconsolados. Pertenece este retablo al ciclo de Pedro Nicolás, con influjos también de Marzal de Sax o de Sajonia, que trae a Levante el terrible patetismo germánico. A pesar de la ternura de los tonos, de la falta de sombras corpóreas y de los plegados, ordenados con ritmos de musicales ondulaciones, un áspero dramatismo emerge de esta pintura, a la que esta contradicción formal llena de agudas tensiones. Se alzan las tres cruces sobre la agitación de las figuras, apretadas en confusión de rictus. La figura de Cristo crucificado es esbelta, de alargado canon, de miembros delgados, rígidamente extendidos. La de Gestas se retuerce colérica, y la de Dimas inclina su cabeza con confiado arrepentimiento. Ya en tierra, todo palpita con enérgicas expresiones. Hay toda la gama. Desde la indiferencia del soldado al desmayo de la Madre, más muerta y martirizada que el cadáver del Hijo. María Cleofás muestra detrás una faz de terrible crispación emotiva, con todos los rasgos desesperados. Y estas líneas emotivas aumentan en expresividad por estar servidas por las tonalidades más tiernas, más accesibles a las candidas efusiones.

«CALVARIO» (lám. 166)

Gil de Siloé. Retablo de la cartuja de Miraflores, Burgos

El gótico postrero lanza en España su canto de cisne con la obra genial de Gil de Siloé. Artista misterioso que, procedente quizá de Amberes, quizá de país más puramente germánico, deja en el nuestro unas esculturas que son la culminación del sentido estético medieval en su más aguda plasmación. Cuanto el arte nórdico había imaginado de más característico y de más descarnadamente místico se realiza en estas esculturas alargadas y finas como agujas góticas. El realismo cuatrocentista enhuesa estas formas, afila los rasgos, destaca los relieves con un modelado seco y vigoroso. Precisamente, en los años limitantes con el Renacimiento, el goticismo levanta las formas más anticlásicas, más desdeñosas de toda armonía formal y de toda prevención de belleza como planteamiento de la creación artística de tipo germánico, que pone su interés en el dramatismo de la expresión y en el verismo del modelado. Quizá su obra más representativa es el gran retablo de la cartuja de Miraflores, terminado en 1499, donde sus excesos expresivistas se acrecen al estar realizados con dócil materia. Centra la composición, destacándose señera en otro plano, un monumental Calvario. Cristo abre sus brazos en una talla esquemática que no lo exime de un descarnado realismo, cuyo patetismo lo convierte en cifra y símbolo de un universo concebido en sus relieves más espinosos y en sus trances más dramáticos.

Esta calidad de clave de la creación da a este Cristo una cierta solemne estilización, que desaparece con las altas figuras de la Virgen y de San Juan. Son dos esculturas de trágico pergeño, con profundos relieves acuchillados, sombras rectas y cabezas desoladas. Flanquean al mártir, y este grupo se adelanta como la razón de ser de todo el universo teológico, que se despliega a sus espaldas. Igual que cirios altos que nunca se consumen, así se yerguen la Virgen y San Juan, concebidos con una plástica de líneas erizadas, de pliegues secos de dolor, con relieves más agudos y rígidos que gritos. Dijérase que la creación, con todas sus complicaciones teológicas, se adelanta para justificarse con el mismo Dios sacrificado entre los brazos. Y detrás se extienden, con dinámica violencia circular, todas las jerarquías frenéticamente voltarias. Sólo permanecen inmutables y equilibradas las figuras que representan al Padre y al Espíritu Santo. El resto se apiña con turbulenta imagería en casi informe amasijo, dentro de orlas circulares deslumbradoras y móviles como ruedas de fuegos arti-

ficiales. Y estos círculos están formados por ángeles que descienden y se alzan con movimientos perfectos, ordenados y conducidos por ímpetus geométricos. Y dentro del gran círculo de ángeles apasionados, con las manos juntas y las túnicas rayadas por el vuelo, se inscriben otros cuatro círculos, donde se efigian escenas de la Pasión. La oración en el huerto con Cristo, en imagen que repite la de un orante de sepulcro—del tipo repetido en este maestro genial—, los azotes con Cristo desnudo y anecdotario de verdugos, la caída con la cruz auestas, donde la figura de Cristo muestra una aflicción humana y una apiadable actitud dramática, y el entierro, con el cadáver del Justo extendido y las santas mujeres dobladas sobre este cuerpo como un gran viento fúnebre. Y todo ello con una exacerbación del carácter, dejando sólo los relieves esenciales, los pliegues yertos, las actitudes estiradas y lineales. Realizado además por una policromía y un suave dorado, debidos al pintor Diego de la Cruz.

«RETABLO DE LA PASIÓN» (lám. 168)

San Antonio e! Real. Segovia

Entre los retablos regalados por Enrique IV a San Antonio el Real, en Segovia, figura este de la Pasión, obra seguramente de escuela de Amberes. Es una de las más expresivas muestras de la escultura flamenca de fines del gótico. Su abigarrado concepto escultórico muestra un realismo en el que los elementos naturalistas se distribuyen con un concepto perspectivo de múltiples planos y lejanías. Las figuras, de pequeños tamaños, se amontonan sin más canon que el de su máxima tensión expresiva. Varían estruendosamente las proporciones de los protagonistas no sólo según su colocación en el espacio, sino, lo que es más importante, según su significación en la historia que encarnan. Se oprimen los distintos ámbitos perspectivos, se superponen las escenas más distantes sin ninguna separación material. Y el conjunto ofrece un espectáculo pululante de visajes y actitudes extremosas, sin pausas de espacio ni de gradación emotiva, en una plétora de agitaciones de un efectismo desmedido. Lo mismo que en la pintura flamenca cuatrocentista, las escenas principales tienen como fondo países a vista de pájaro; así, en estos retablos la cruda carnación de los primeros términos, con todas las expresiones exacerbadas, se apoya sobre unas escenas realizadas con figurillas menudas, con plástica de muñequería simulando lejanías. El conjunto deja una alucinante impresión de masas picudas y expresiones angustiadas en confusos tropes.

«CALVARIO» (lám. 169)

Santacruz, Retablo de la catedral de Avila

El *Calvario* del retablo de la catedral de Avila es ya de hacia 1508, pues se debe a Santacruz. Sus figuras son las más dramáticas entre las debidas a este maestro, que en otras parece excesivamente blando y amanerado comparado, sobre todo, con su predecesor Berruguete. Hay en esta escena una mezcla de gótico y de Renacimiento, pero maravillosamente equilibrado. Se advierte en esta obra una exasperación de acentos medievales, un gusto por las expresiones agudas, que pertenecen al violento realismo del fin del gótico. Pero al mismo tiempo este arrebatado patetismo se encuentra canalizado y como refrenado por cánones renacientes. Ello explica ese alargamiento de las figuras, que las elegantiza y las libera de furores expresivos. La imagen de Cristo se concibe seca y curvada, con opresora angustia. La Magdalena, a los pies de la cruz, es casi la figura principal de la composición. Su gran manto cae en ondas tumultuosas y forma como la base dramática de todo el conjunto. La Virgen a un lado, entre las santas mujeres, se dobla, quebrada delicadamente de aflicción. Y todo este conjunto corona el retablo como una crispación, con las formas erizadas en tensas actitudes.

«CALVARIO» (lám. 173)

Jacobo Florentín, La Magdalena. Jaén

En este *Calvario*, muy expresivo de la estatuaria renacentista, el terrible momento de la muerte del Salvador se concibe con agitación de paños y de personajes, con multitudinaria conmoción, a lo cual contribuyen los pliegues menudos y revueltos de la túnica. La figura de Cristo, de cuerpo alargado y tibio modelado, se yergue con la cruz, más solitario precisamente por la turbadora humanidad que se agita a sus pies. A un lado, los guerreros, sobresaliendo, por su gentil apostura con contraposto toscano, la de un soldado, apoyado en pica y escudo florentino. La Magdalena, arrodillada, aparta su cabeza para convencerse de esa sinrazón que eternamente ha de conmovir al universo. Y al otro lado, en grupo de erizadas actitudes y de expresiones encontradas, los discípulos y santas mujeres sostienen el desmayo de la Virgen. Arte frenético, con sombras menudas y relieves fulgurantes, muy característicos de esa patética personalidad de Jacobo Florentín, al que ha sido atribuído este *Calvario* por don Manuel Gó-

mez Moreno. La manera nerviosa, impresionista, de una tan aguda y concentrada expresión, que ya se había manifestado en el *Entierro de San Jerónimo*, produce aquí uno de los conjuntos más logrados y exquisitos de la plástica renaciente.

«CALVARIO» (lám. 175)

Diego Siloé. Iglesia de Santa Ana. Granada

Es este *Calvario* una obra muy representativa del arte de Siloé en su fase granadina. Hay en este grupo dos inspiraciones distintas. Por un lado, el Cristo responde a una tradición quizá de raíces góticas todavía, tendente a una cierta sequedad, a una rigidez dulcificada por la atmósfera renacentista en que se mueve el cincel de Siloé. Y dentro de esta misma imagen, el rostro aparece de una fosquedad y dureza de relieve que contrasta con la blanda musculatura del torso, del más mórbido y resbaladizo clarooscuro. Hay en este desnudo ese temblor y tersura de superficies que riza los grotescos y los abulta de vida palpitante. Muy bellas son asimismo las imágenes de San Juan y de la Virgen. El San Juan se halla más dentro de las fórmulas italianas, con la cabeza de apasionada belleza compungida, en un arrebató muy acorde con las expresiones renacentes romanas de comienzos del XVI. Su énfasis plástico se halla plasmado en una forma plena, recreada en la armonía de un contraposto de clásica belleza. La Virgen se concibe ensimismada en concentrado dolor, sin extremismos patéticos que perturben el volumen recogido de la estatua. También su verticalidad, la concepción en una forma cerrada del cuerpo de la Virgen, envuelto en un manto que alisa y severiza su perfil, es de abolengo gótico. Pero hay en los blandos rictus de su cara, de tan melancólica belleza, y en la tibia carnosidad de sus manos un tratamiento típicamente renaciente. Una vez más la expresión del dolor es en Siloé no gesticulante, sino mansa y reconcentrada, con un halo lírico que irradia asimismo sus típicas labores decorativas, tan medulares en nuestro plateresco.

«CRUCIFIJO» (lám. 176)

Alonso Berruguete. Retablo de Olmedo. Museo de Valladolid

Gracias a Berruguete, la escultura española del Renacimiento alcanza una singularidad nacional que no solamente la independiza, sino que la plantea desde supuestos estéticos absolutamente distintos a los italianos. No abundan en Berruguete los temas pasionales. Y, sin embar-

go, todas sus figuras se hallan rebosantes de un patetismo que hace a este escultor especialmente apto para expresar las últimas horas amargas del Redentor. Todas sus líneas aparecen cargadas de violencias espirituales. Todo vibra con un trémolo de exasperados acentos. Es él anticlásico. Concienzudamente ha trabajado en Italia, ha copiado mármoles antiguos, y en esas formas podrá apoyarse luego para lanzarse a extremos que el arte había considerado hasta entonces vedados a sus fueros. Berruguete agota las posibilidades de expresión de las formas renacentistas. No hay en él contención expresiva para llevar los sentimientos hasta sus ápices. Y la materia se abarquilla, se estira, se desploma a veces para expresar todo su mundo espiritual, tan irritable y desaforado. Hay en sus figuras una carga de espíritu insoportable para la arquitectura normal del cuerpo humano. Y Berruguete se ve obligado a deformarlas, a adaptarlas a su llameante vida interior. Porque las figuras de Berruguete—y ésta es su principal diferencia temperamental de los genios clásicos—no responden a una complejidad de inquietudes. A cada una le corresponde un solo estado de alma, que en su soledad sólo alcanza profundidad a fuerza de exasperarlo. En tanto que con Miguel Angel esa trepidante serenidad de sus figuras sólo es conseguida por una serie de sentimientos contradictorios que se entrecruzan y se equilibran, en Berruguete la unilateralidad del anhelo desborda en sus formas, y en todas ellas no hay más que una única dirección expresiva, agotadora del símbolo hasta lo exhaustivo. Porque éste es otro de los motivos de perennidad de las obras de este escultor. Al aislar y exacerbar cada sentimiento, las formas que lo encarnan quedan como representativas de ese estado emocional. Y así la trágica muerte de Dios se manifiesta en esta escultura de Olmedo con una espiritualidad que adelgaza las formas, espiritualiza la materia, dotándola, sin embargo, de la más lacerante y tétrica expresión. Aquí se une el refinado ritmo renaciente con una humana carnación y una expresividad de ardientes anhelos. Berruguete ha tenido la valentía suficiente para elegir la técnica más apropiada a su inspiración. En escultura es un impresionista. Esta técnica alcanza en este artista posibilidades expresivas deslumbradoras. Toques nerviosos, esguinces profundos, rayas que acuchillan la madera, concepción abocetada del conjunto. Y todo ello profundamente sobrio y refinado, sabiendo elegir aquellos planos con que las líneas puedan alcanzar una plenitud de dinamismo. La educación italiana no perturbó su temperamento. Por el contrario, las noticias que de él tenemos—que copió a Miguel Angel y el Laocoonte—lo colocan asimilándose los productos más patéticos, más alejados de olím-

picas serenidades. En el total de su obra, la mayor parte de sus figuras tienen arrollados anhelos como serpientes que las ahogan. Y con el estudio de esta plástica conmovedora ésta vino a España a abrasar su espíritu en un momento de exaltación religiosa que no concebía al hombre más que al compás de las palabras de Dios.

«CALVARIO» (lám. 180)

Damián Forment. Retablo de la catedral de Huesca

Con Damián Forment alcanzamos un punto de equilibrio y de serenidad poco frecuente en la escultura española. Su producción arranca del último gótico y penetra pausadamente, sin violencias estilísticas ni graves virajes de estilo, en plena atmósfera renaciente. Ya en 1509 el grandioso retablo del Pilar, en Zaragoza, nos lo muestra en plenitud de maestría, con un concepto plástico de grandes volúmenes, masas gigantes y poderosas expresiones, en las que una varonil seriedad no excluye delicias y refinamientos de la más delicada factura. Y esta monumentalidad se repite en el retablo de la catedral de Huesca, encargado imitando el del Pilar. Y, efectivamente, este retablo de Huesca, proyectado con análogo plan, muestra, sin embargo, el talento de Forment con plena madurez en unas formas de tendencias más itálicas. Aquí Forment une la tradición realista medieval y un blandeamiento rítmico de los paños y actitudes que les presta calidades renacientes. En estos colosales grupos, las figuras se destacan austeras y humanas, sin exaltaciones ni expresionismos desmesurados. Cada una encarna un sentimiento adecuado a su papel en la historia y en el arte. Son formas robustas, de sólida corporeidad, sirviendo los ropajes, más que para sutilizar, para acentuar los graves ritmos. Forment no coloca su interés estético en la intensidad emotiva de cada figura con sus individuales reacciones, sino en la complejidad descriptiva del conjunto. Damián Forment sitúa esta simplicidad de la descripción como el valor fundamental de su arte. En él los personajes se encuentran en un equilibrio formal y expresivo, que los llena de robustez clásica. Caen los paños en holgados y pesados pliegues, con natural substantividad. Sus figuras funden la humanidad de fuerte sentido realista con un reposado concepto ritual y alegórico de su significación con el tema representado. Se destacan estas esculturas con plástica exenta, disponiéndose en planos distintos con una tan solemne ordenación de las actitudes y agrupamientos, que recuerdan obras pictóricas. Los valores expresivos emergen de la claridad expositiva del tema representado. No hay ninguna de estas figuras

que, a diferencia de las de Berruguete, pueda concebirse solitaria. Se las imagina en confluencia de acción con las vecinas, exponiendo todas sus dimensiones dramáticas gracias a esta concordancia de efectos temáticos. Y esta calidad conjunta de las psicologías de sus personajes impone una contención de cada protagonista en los límites de la acción de las figuras adyacentes. Se destacan los cuerpos con monumental sobriedad, y la emoción no se centra en ninguna figura con carácter predominante, sino en la totalidad descriptiva. Y estas esculturas nos impresionan con el verismo del gótico final, tan rebosante de humanos acentos patéticos y al mismo tiempo con la nobleza rítmica del Renacimiento, con la platonización y carácter genérico con que se presentan sus fisonomías de tan viril empaque.

«CALVARIO» (lám. 184)

Juan de Juni, Catedral de Valladolid

Este maravilloso retablo, al cual ya nos hemos referido, esculpido por Juni de 1545 a 1561 para la iglesia de Santa María la Antigua y hoy en la catedral de Valladolid, se corona por un *Calvario* que es una de las obras más imponentes del gran escultor de la escuela vallisoletana. Al fragor de la plástica de Juni en este retablo hemos aludido al hablar del relieve en la *Sagrada Cena*. Ahora presentamos uno de los *Calvarios* más emocionantes de toda la escultura renaciente. El crucifijo se alza grandioso y dominador en lo más alto del retablo, sólo coronado por el Padre Eterno. A los lados, en escudos con cartelas, se efugian en valientes y enfáticas aposturas los profetas Jeremías y Ezequiel. El crucifijo se halla concebido, en la simplicidad del cuerpo desnudo, con la misma tormentaria inspiración. Cae pesadamente su cabeza de ancho rostro, con la amarga muerte derramada por los opacos rictus de esta faz. Su acento trágico no reside en muecas dolorosas, sino en la humana imponentia de estos rasgos, sumidos macizamente en las sombras. Este rostro tan tremendamente fallecido contrasta con la elaboración plástica del cuerpo, tallado con fuertes relieves, acentuando todos los músculos con patéticas torsiones. Así el torso parece realzado en la última expiración con los salientes pectorales y las costillas de sombras robustas, mientras los músculos abdominales se torden y endurecen en mortales contracciones. Las piernas se doblan y encogen en planos salientes de violenta perspectiva y el paño de pureza se despliega con sombras tan dramáticas como las de los músculos. A los pies de este crucifijo se desarrolla uno de los grupos de la *Piedad* más desenfundados de los que salie-

ron de la mano de Juni. Quizá por la altura en que estaba colocado, quizá por su carácter accesorio dentro del conjunto, esta *Piedad* presenta violencias y agitaciones tan frenéticas que constituye una genial excepción dentro del tratamiento de este tema. La Virgen yace caída, como fulminada por un rayo, con la cabeza desencajada en distensión epiléptica, y el brazo cuelga rígido, acentuando su pasional derrumbe. San Juan se precipita a recogerla con huracanado ímpetu, en abrazo arrebatado, con gesto primario y desmedido. Y en la Magdalena a los pies de la Virgen explota todo el dolor de la Pasión de Cristo. Se inclina a un lado en patético escorzo, con el bello rostro pletórico de aflicción. Y su cabellera—el tema permanente en la Magdalena—se destrenza en ondas fulgúreas, como cresta de grandes olas, en arremolinadas guedejas que tienen tibieza emotiva y lloro caudaloso.

«CRUCIFIJO» (lám. 185)

Francisco de la Maza. Iglesia de Santiago. Valladolid

Este Cristo—quizá el más bello de toda la imaginería castellana—, tan dentro de las maneras estilísticas de Juni, es un testimonio del sentido apolíneo que alcanza la escultura cristiana, y que se manifiesta en la representación del Crucificado. A través de la interpretación del cuerpo desnudo de Cristo reflora en Occidente el gusto por la plástica apolínea, con un modelado de belleza antigua, colocando el interés estético en la perfección de los valores formales. Este cuerpo de Cristo parece pertenecer al mejor momento de la antigüedad helenística, cuando la serenidad fidíaca se halla conmovida por arrebatos físicos y espirituales que rizan la epidermis y torsionan los miembros. La misma colocación del cuerpo de este Cristo flexionando los músculos, doblando el torso con calidad de contraposto clásico, sirve para exhibir todas las posibilidades de belleza de un desnudo varonil, tallado con el mismo primor y el mismo gusto por los fuertes claroscuros plásticos que en la época alejandrina. Es éste el escape del arte cristiano hacia la plenitud de la belleza antigua cuando los mitos más olímpicos se encarnaban en cuerpos de hombres. Y así, nuestro arte, a pesar de toda su raíz dramática, puede alinearse con las imágenes renacentistas y barrocas del Crucificado junto a los más bellos desnudos del arte clásico.

Este Cristo aquí reproducido fué tallado en 1570 por Francisco de la Maza. Este escultor se halló dentro del ciclo de Juni, y seguramente habrá que colocar en el futuro bajo su nombre alguna de las imágenes atribuidas al

maestro francés. Con él—tan amigo de Juni que le propuso como tasador en algún retablo—, con Gaspar de Tordesillas, con López de Gamur y con Ancheta se forma ya una escuela con unidad estilística, capitaneada por Juni. Todos estos escultores participan del hercúleo arrebató, de la fuerza contenida, del ansia de gigantismo de los volúmenes de Juan de Juni.

Obra muy expresiva de este grupo es el Cristo admirable de la iglesia de Santiago. El escultor ha tallado su cuerpo de la más pura y bella anatomía con un claroscuro de los más delicados matices, apretando el modelado y dejando esa fluencia de planos distintos, característica de esta etapa del arte de Valladolid. Esta escultura agiganta sus figuras fraccionando las superficies y concediendo personalidad plástica a cada uno de los relieves, que avanzan y se yerguen en planos destacados. Así, aquí, el modelado del torso acentúa el fuerte sombreado de los músculos, ordenados con canon abstracto, como el que debe aplicarse a un cuerpo en el que ha encarnado el mismo Dios. Y este desnudo tan dentro de las normas de la belleza clásica, muestra, acorde con la estética de Juni, una enorme pasión que aquí no descompone sus ritmos graves, sino que los agita y dobla para poder explayar mejor en esta epidermis la teoría escultórica del Renacimiento español.

« CALVARIO » (*lám. 188*)

El Greco, Museo del Prado

Es este Calvario del Greco una de las cumbres de su producción. Pintado entre 1590 a 1595, no se sabe exactamente con qué destinación. Hay en este momento una perfecta congruencia entre su imaginación y su técnica. No se aparta el Greco de la representación tradicional del Calvario. Pero la vacía de todo recuerdo naturalista, de todo lo que no se halle dentro de la concepción teológica de la muerte de Dios, de todas las formas y aun de todos los colores, no endurecidos como esqueletos. Es sobre la desolación absoluta donde el Greco planta su imaginación. Las formas heladas de espanto, sus ácidos colores de soledades sin espacios, efigian unos personajes concebidos en el ámbito de la muerte. La muerte de Cristo ha sido vista aquí no desde el sufrimiento, sino desde su ausencia; no desde la convivencia con su Pasión, sino desde la extrañeza inconcebible de su cadáver. Es esta atmósfera de orbes secos, de verticales aires despavoridos, de colores apoyados en su propia extrañeza lo que deshumaniza a este cuadro y lo secciona de toda posible compa-

sión con el espectador. La Madre y el discípulo quedan a los lados como tiosos blandones, agarrotados en la universal estupefacción con tétrico garabato, alusivo sólo en el pergeño, sostenido por largos colores virulentos. En el cuerpo de Cristo se concretan todas las angustias, aun metafísicas, de su muerte. El tórax conserva su arquitectura normal, como símbolo del templo de la nueva ley. De su lado derecho, como el río que brota del templo según Ezequiel, se desangra el costado. En cambio, las piernas fluyen con una dinámica que las dramatiza. Como sombras de muerte parece que huyen para sumergirse en la tierra. Con genial artificio, el Greco ha levantado este cuerpo sobre todos los espacios y aun sobre los mismos cielos. Dos ángeles revuelan holgadamente bajo los brazos extendidos. Este ámbito de vuelo angélico supone para el cuerpo de Cristo una magnitud estelar. El San Juan vuelve su cabeza, con barbas incipientes, hacia el martirio inaudito. Su figura se destaca con dos grandes colores, vibrando el verde de la túnica, verde lúcido, y el rojo del manto, plegado en un opulento torbellino. Maravillosamente ha expresado el Greco con el juego de las manos las dos vertientes de su virgen conciencia. Con la derecha expresa el asombro empavorecido, la extiende como si quisiera detener el derrumbamiento del universo. La otra es símbolo de la ira dialéctica, de la colérica repulsión del mal, de su afilada decisión apocalíptica ante el deicidio. La Virgen es la más tétrica pintura del Greco. Toda su pulpa humana se ha derramado ya por todas las heridas de su Hijo. Muestra pergeño de calavera, palidez y frialdad de hueso, lívido resumen de una faz con espacio sólo para recoger la mancha pálida de la desesperación. Rostro con la nariz raída por el llanto, con los labios de líneas escocidas. A María Magdalena la representa el Greco erizada de amor y de locura, infinitamente distante de la serena altura de la muerte de Jesús. Se la pinta arrollada como un espino a la base del madero, sin poder alcanzar con un estiramiento inverosímil, como un aullido, los pies de Jesús. Sólo su brazo descubierto es mórbido, revelando en esta piel y en la dorada cabellera su leyenda de mujer de gran amor.

« EL CRISTO DE LA LUZ » (lá m. 195)

Gregorio Hernández. Museo de Valladolid

La representación del Crucificado deja también obras primorosas en la iconografía de Gregorio Hernández. Su obra más famosa es el *Cristo de la Luz*, del Museo de Valladolid, en el cual juega un grave contraste la mag-

nífica anatomía del desnudo, de amplio y sereno modelado, y la cabeza, donde se repiten todos los rictus de la agonía, tan caros a este escultor. El cuerpo es de majestuosa prestancia, con una plástica de reposados relieves, concebida la grandeza divina como una quietud y una perfección de olímpicas serenidades. La cabeza, en cambio, tiene todos los rasgos turbados y quebrados por un atroz padecimiento, con los párpados pesados de dolor, con las pupilas extraviadas, con la boca entreabierta en la última expiración y con una barba cuyos mechones ondulan también como estremecidos de espanto. La cabellera cuelga sobre un hombro con las guedejas pasadas y ondulantes, mojadas de desconsuelo.

«GESTAS» (lám. 196)

Gregorio Hernández. Museo de Valladolid

Entre las imágenes procesionales de Gregorio Hernández, son las dos representaciones del bueno y del mal ladrón quizá las más perfectas. En las dos, el escultor, liberado de preocupaciones religiosas, se ha limitado a tallar dos soberbios desnudos varoniles. Esta predilección por las anatomías realistas, por la carne palpitante, por los modelados veristas, alcanza su culminación en estas dos magníficas esculturas. No hay en ellas diferencias de manera y apenas de intención. Gestas se retuerce con más vivacidad, sus músculos se hinchan y endurecen con más rebeldía y sus piernas se flexionan indóciles a los clavos que las sujetan al madero. Su cabeza se aparta, renegada, de la mirada y de la piedad de Cristo, y sobre su rostro de Lucifer barato, el cabello se ensortija en rizos menudos y animales. El San Dimas es un desnudo tibiamente realista, con todas las crudezas plásticas y todos los relieves del cuerpo humano sin perturbar por martirios y expresiones patéticas. Es éste uno de los más bellos desnudos del arte español, con blanda y regalada anatomía, con una morosa elaboración de la epidermis que transparenta la temperatura y los tactos del cuerpo humano. Aquí las piernas se cruzan, pero con resignada aceptación del suplicio, y en su cabeza, de noble fallecimiento, hay la serena paz del perdón.

«CRUCIFIJO» (lám. 197)

Catedral de Pamplona

Entre los anónimos Crucificados de la escultura española, mencionemos como uno de los más representativos el de la catedral de Pamplona, antes atribuido a Ancheta. En la forzosidad de la posición frontal no puede sugerirse una mayor cantidad de planos perspectivos y de escorzos. La cabeza de este Cristo se derrumba sobre el pecho, y ello determina una angustiosa impresión de agonía dramática, con los cabellos colgantes y el cuello distendido con el esfuerzo. Sugiere, más que si estuviera caído en tierra, una impresión absoluta de derrumbamiento y de inercia. Al mismo tiempo conserva la huella de los últimos retorcimientos en la agonía y los músculos se agarrotan y acaballan y el tórax se modela en los últimos estertores. Todo el cuerpo se flexiona con inquietud de líneas y de perspectivas, que contrasta con su expresión de muerte absoluta. Puede fecharse en el segundo cuarto del siglo XVII.

«EL CRISTO DE VÁZQUEZ DE LECA» (lám. 198)

Martínez Montañés. Catedral de Sevilla. Sacristía de los Cálices

De los crucifijos de Montañés, el de Vázquez de Leca es el más augusto, pues su grandeza fallecida está concebida con serenidad fidiaca. Su solemne concepción humanista no atenúa ningún rigor de la Pasión y las señales de la muerte violenta no ensombrecen tampoco su soberano reposo de Rey de reyes. La belleza de este Cristo no se basa en alardes patéticos ni en estilizaciones clasicistas, sino en una plenitud formal y en una dignidad augusta de cósmica grandeza. Es difícil comentar la ancha serenidad de esta figura, cuya perfección anatómica está al servicio de una majestad que puede cobijar al universo. Y así, este crucifijo produce la impresión de estar trazado según la curva de leyes estelares, con una forzosidad formal provocada por su carácter de arquetipo. La imponente belleza de su anatomía, lo exacto y matizado de su modelado, lo apretado de su plástica y la solemne sucesión de sus relieves hacen de esta escultura una justa representación de la divinidad sencillamente por su genérica perfección del tipo humano. Sólo en este cuerpo podía encarnarse Dios. Parece que la presencia de Cristo ha modelado la intachable hermosura de esta talla, que puede ser adorada por las jerarquías celestes. Según el en-

cargo de Vázquez de Leca a Montañés, este Cristo debía ser efigiado en dialéctica comunicación con el devoto. Y este acceso a su humanidad es lo que anima este cuerpo, concebido con módulos más armoniosos que los de Policleto, con sangre fraterna y con un dolor que puede ser compadecido por todos los seres.

«CRISTO DE LOS DESAMPARADOS» (lám. 203)

Martínez Montañés o Juan de Mesa. Iglesia del Santo Angel. Sevilla

Una de las claves para interpretar la escultura barroca andaluza es la de su advocación. Unas veces estas efigies eran talladas para cofradías que adoraban a Cristo bajo una de estas advocaciones. Otras veces ha sido el pueblo el que ha bautizado estas imágenes, teniendo en cuenta sus rasgos emocionales. Y es efectivamente desde el desamparo de cielos y tierra desde donde podemos identificarnos con la Pasión de este Cristo, al que únicamente la muerte no ha abandonado. Es éste el Cristo del *Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?* Aparece fallecido, y, sin embargo, el escultor que ha tallado esta maravillosa imagen ha dejado su cabeza penetrada de consciencia de desamparo, amarga de soledad total. Ha cerrado los ojos, y ante esta augusta efigie se advierte que el último dolor, el que ha extinguido su alma y sus suspiros, ha sido el del abandono del Padre. Es esta angustia moral la que en los últimos momentos ha llenado su pensamiento y la que ha cubierto su faz de una inquietud que ni la misma muerte ha apaciguado. Por eso su cabeza no cae sobre el pecho, como en los Cristos fallecidos, ni los rasgos se entregan al reposo del no ser. Aquí esta patética del desamparo, esta queja que brota de su alma como una sombra que cubre los cielos, ha mantenido tirante su cuello en la angustia de la interrogación y ha dejado su boca entreabierta, mordiendo siempre las palabras que pudieran explicar el terrible enigma. En este Cristo, su maravilloso cuerpo, de superficies tan flúidas, de tan esbelto canon, con las sombras inestables y rápidas, no es más que el plinto de esta cabeza martirizada de torturas intelectuales, de agonías de la razón.

Su belleza ha hecho que las opiniones se hayan debatido entre la atribución documental a Mesa y la asignación emotiva a Montañés. En todo caso, es este Cristo una de las pruebas más flagrantes del humanismo de nuestro arte, basado en valores mentales más que sacudimientos físicos. De esta escultura que, dominando la perfección anatómica y la belleza del cuerpo desnudo, ha logrado las máximas exaltaciones dramáticas sin alterar la pura es-

estructura de los cánones clásicos. Colocando el interés en complejos conceptuales, en sugerencias emotivas, que no perturban la belleza olímpica con que nuestro arte andaluz concibe al Hijo de Dios.

«CRISTO DE LA BUENA MUERTE» (lám. 209)

Juan de Mesa. 1620. Universidad de Sevilla

Otro Cristo cuya advocación se halla perfectamente representada en su efigie. Juan de Mesa, generalmente tan dramático, ha esculpido aquí una imagen que es una de las representaciones más dulces y fallecidas al Cristo muerto. No se ha descompuesto su rostro, ni se han crispado sus músculos. El cuerpo se exhibe en blanda anatomía, sin violentas torsiones ni graves máculas de martirio. Con la musculatura en fuerte realce, con un claroscuro más acusado que el habitual en Mesa, modelando la epidermis con planos contrastados. Y esta muerte buena, sin crisis que desgarran las formas normales, se encuentra sobre todo compendiada en la cabeza. Falta la corona de espinas que daría a este frente altivez real. Los cabellos caen en guedejas de rizo armonioso, sin descomponer su grave pompa. Y es en la expresión del rostro donde Mesa ha reflejado la muerte sin angustias. La piedad española exigía no solamente Cristos erizados de injurias, con la muerte como remate de todo el dolor que puede angustiar al hombre, sino también el fin del Cristo, el blando descansar en la paz de la gloria. Y así, este Cristo se concibe con la expresión de un sueño beato, con los párpados semicerrados en una visión interior, abierta la boca del tamaño de un suspiro. Reclinada toda la cabeza en leve escorzo, más en el descanso que en el derrumbe de una masa inerte. La muerte, sí, pero en la paz de la misión cumplida, como en el final de la tarea de la redención. Dios ha rendido ya su sangre. El hombre—el ladrón—desde la cruz le ha entregado su alma. Ya el ciclo de la creación ha sido cerrado. Y esta cósmica perfección aparece resumida en esta faz, donde la muerte que ha enarcado las cejas no ha podido quebrantar el descanso, tan saciado, como el final del Génesis.

«EL CRISTO DE VERGARA» (lám. 210)

Juan de Mesa

La conmovida inspiración de Juan de Mesa ha encontrado su cauce perfecto en el Cristo conservado en la iglesia de Vergara. Es un Cristo conmovido, de arrebatado ges-

to y alta poesía. No parece clavado en la cruz. Abre sus brazos en vuelo ascensional y se sostiene ingrávido en alada apostura. Su cuerpo se conmueve no en dolorosos retorcimientos ni en extremos patéticos, sino en vibración de cuerda de arpa, con pasión de llama. Un frenesí de la propia misión redentora enardece a este Cristo en sus minutos finales. Pero este ardimiento que conmueve sus músculos es compatible con un tratamiento realista, con una pesantez y opacidad del cuerpo que hace su anatomía perfecta y conclusa. Esta agitación plástica encuentra su resumen y culminación en la cabeza. Cabeza la más ardientemente expresiva de todos los Cristos españoles. Vibra conmovida hacia el Padre, exhalante de amor y de agonía, en filial comprensión de su grandeza y en entrega hasta de la última gota del cáliz que puso en sus manos de hombre. Ya el sacrificio se ha consumado. Y en este diálogo enorme entre Dios y el Hijo de Dios, este Cristo encarna, mejor que ninguna imagen del arte, la última llamada, la pasión de la primera muerte que ha vencido al pecado, la consciencia de que toda la redención tan cruenta se ha realizado en el seno del Padre. Ninguna faz ha tallado el arte más transparente de espíritu, más descargada de materia inútil. Todos sus relieves trascienden alma, invocaciones de magnitudes infinitas, una angustia presta a transmutarse en gloria.

«CRISTO DEL BUEN LADRÓN» (lám. 211)

Juan de Mesa, 1619-1620, Sevilla

Es éste un Cristo de caridad. Juan de Mesa ha acertado a plasmar la angustia de la agonía con el requerimiento amoroso a Dimas, el ladrón exhalante en la cruz, que ha reconocido, precisamente en el trance mortal de Cristo, su divinidad. En esta patética imagen, la más emocionante de los Cristos andaluces, Cristo alarga su cuello, adelanta la cabeza martirizada y habla. *Hodie mecum eris in paradiso*. En el último instante, las palabras de Cristo son para anunciar su gloria, y la gloria de los que con él comparten la agonía. El escultor, con un refinamiento de técnica insuperable, ha unido los rasgos de criatura casi fallecida con los párpados inflamados y caídos, con las cejas quebradas al ansia dialéctica que adoctrina y al mismo tiempo enamora. Se le advierte ansioso de sumir en su alma la del buen ladrón, de deleitarse en su fe, que le ha de colocar en la misma diestra de Dios. Con este momento, Cristo corona su magisterio por las tierras de Palestina, cuya constante es la exaltación de la fe. La grandeza del alma va unida en su capacidad de creencia.

Creer hasta que el alma se haga una con el objeto de la fe. Identificarnos con el Espíritu por que nuestra fe nos disuelva en su seno. Con esa fe que nos alza hasta la gloria, sí; pero primero hasta la cruz de los martirios. El símbolo de la humanidad pecadora—de la humanidad—puede encontrarse en San Dimas, el primer santo, porque su agonía lo fué sobre el regazo de las palabras de Jesús, tan consoladoras ahora como unas manos. Sobre mantillo de pecado la fe crece más arrebatada. Y es este humanismo de la agonía de Cristo lo que mejor ha comprendido nuestra devoción, en la cual el *Cristo del perdón* es el de advocación más numerosa. Así, esta corpulenta imagen de Mesa parece querer arrancarse de la cruz, saltar hacia el buen ladrón en amorosa efusión. Bajo la nariz, afilada ya por el frío de la muerte, la boca se abre enternecida, exhalando la promesa de convivencia eterna con el arrepentido en entrañable discurso dialéctico de amor. Todos los testamentos de Jesús—el sermón de la montaña, el discurso de la última Cena—se han resumido en estas palabras esenciales, que prometen al hombre de fe toda la gloria. Son promesas de agonizante a agonizante. La vida del hombre no tiene sentido hasta este instante en que el dolor rasga el velo de los cielos y se intuye el paraíso. La cruz que ha levantado justicia de los hombres, se convierte en escala de Jacob. Y allá en lo alto, con los brazos abiertos por la fuerza de los clavos y del amor, espera Cristo, balbuciendo, como en esta escultura, palabras de alegría eterna, palabras que llevan en sus promesas una felicidad tan grande como el poder de Dios. El escultor ha sublimado en esta imagen el dolor de la muerte. Y este dolor se ha desvanecido en el gozo que traspasa este rostro de haber encontrado allí mismo, en el ápice de los martirios, el consuelo de una fe.

«CRISTO CRUCIFICADO» (lám. 212)

Ribera. Diputación de Vitoria

Ribera ha pintado un Cristo emocionante—en la Diputación de Vitoria—, quizá su desnudo más suave y perfecto. Este pintor, de formas directas, luces crudas y dibujo monumental y neto, ha elaborado una figura de tierno modelado, de relieve delicado y exacto, con una anatomía de concentrada simplicidad. Es inaudita la belleza de este cuerpo dorado, al que el dolor no ha marchitado ninguna de sus líneas arquetípicas. Una vez más se desmiente esa interpretación que desde Gautier corre por las historias del arte, de ver en Ribera al pintor cruento de martirios enconados y escenas feroces. Este Cristo, de intachable be-

lleza, aparece, por el contrario, aureolado de poética sencillez y de una grandeza al mismo tiempo de impresionante majestad. La cabeza de este Cristo es de una corrección y carácter un poco trivial. Pero el cuerpo se presenta puro y estricto, con carnación humana y con medidas ideales. Tiene cuatro clavos. Pero los tobillos se cruzan en una aspa armoniosa, y se evita así la rigidez del paralelismo de las piernas.

Este Cristo se magnifica inmensamente por su soledad. Se halla colocado sobre toda la tierra, sobre una haz de perspectiva plana y como en una distancia casi estelar. Se yergue así la cruz exenta, todopoderosa, dominando, más que la tierra, todos los cielos con sus astros. Crece así esta imagen del Crucificado con magnitudes siderales. Y efectivamente, a mitad del cuadro, correspondiendo casi a la cintura de Cristo, ocurre un terrible eclipse solar, con los dos astros superpuestos entre tinieblas de azufre.

CRUCIFIJO CON EL AUTORRETRATO DEL PINTOR (*lám. 220*)

Museo del Prado. Madrid

El arte de Zurbarán es especialmente apto para la representación del Crucificado según el concepto humanista español de este tema. En varios ejemplares repitió esa veraz y grave concepción de Cristo en la cruz. En ellos aparece esa su manera de tratar, con sinceridad de abo-lengo religioso, las superficies de las cosas en bloques de color cerrados y táctiles, con gusto por los valores plásticos y por las luces masivas. En todos ellos su realismo—lo mismo que en la pintura de los frailes—está impregnado de nobleza, de áspera y concentrada dignidad. Este sereno empaque, que da a todos sus volúmenes esa calma casi mística, no atenúa el vigor representativo de estos Cristos, todos ellos de patéticas calidades humanas. Los de Sevilla impresionan por el dolor físico que los agobia, y que parece superar a la misma angustia metafísica, perturbada por esas rayas de angustia de una agonía de hombres. Esta concepción del Crucificado adquiere su máxima exaltación en este cuadro del Prado, donde la imagen de Jesús, ya fallecido, en una anatomía de jugoso claroscuro, se ve potenciada por la representación de un pintor—el mismo Zurbarán—en orante. Es éste uno de los motivos que acentúan ese gótico secreto que corre por toda la obra de Zurbarán. El pintor aparece aquí en patética adoración con la congoja que rinde su alma a los pies del Crucificado. Pocas veces habrá podido efigiarse una más tímida y al mismo tiempo absoluta entrega a Cristo. Es una imagen de retrocedido estupor ante el misterio de la

muerte de Dios, de apasionada efusión hacia esta víctima del amor. Cristo y el hombre. He aquí una de las más trascendentales versiones de este encuentro. Cristo cárdeno y suplicado. El hombre, el pintor, en desencajada interrogación, en una angustia de profundidad intelectual y de apasionado requerimiento. Es cuadro que, a juzgar por el retrato del pintor, puede fecharse hacia 1660.

«CRISTO CRUCIFICADO» (lám. 223)

Alonso Cano, Museo del Prado, Madrid

Señalemos entre los Cristos de Alonso Cano el que se guarda en el Museo del Prado. Es imagen imponente, de trágica grandeza, de dinámica y apasionada imploración. Su largo torso expone una teoría de músculos blandos, de humana y realista conformación, apiadable de tan naturalista modelado. Su rostro, en escorzo requeridor, es de la más varonil y adusta conformación, con patética llamada al Padre y a los cielos, tan vacíos de astros en esa hora, con gestos más de suplicante que de crucificado. Los brazos acentúan la largura de ese tórax recorrido por sombras de tibia epidermis. Más que una víctima, este Cristo de tan augusta presencia parece que exhibe, con ejemplar requerimiento, su gran cuerpo de hombre, evidenciando a los cielos, a la tierra y a los tiempos todo el significado de la redención. Su tamaño es el natural, y, sin embargo, su magnitud, por estas dinámicas torsiones, parece gigantesca. La violencia de su perfil, en líneas arrebatadas y verticales, aumenta esa impresión de colosalismo con un patetismo acentuado por la pincelada de Cano en esta obra particularmente envaguecida y de frote leve.

«CRISTO DE VELÁZQUEZ» (lám. 226)

Museo del Prado, Madrid

¿Cuál es el misterio de este Cristo, que ha quedado como arquetipo del Crucificado? Ha fallecido, y su cuerpo, puro como un astro, ha vencido a la muerte. Su serenidad no es la de la inercia, sino la de la omnipotencia. Así, solemne, quieto, como un teorema, con la experiencia de todos los sufrimientos, y ahora ya de toda la gloria, este Cristo se encuentra colocado en la clave del universo. Con el pudor no de su dolor, sino de su belleza, este Cristo vela con su cabellera la mitad exacta de su rostro. Este eclipse de la faz dramatiza esta cabeza, sin perturbar la calma sideral de sus rasgos. Ha muerto, y esos párpados caídos, y esa nariz rígida, y esos labios ahora vacíos de

palabras, como un amor desecado, dan más la impresión de meditación que de muerte. Cristo repensando su humanidad y ofreciéndola perfecta al Padre. Los clavos ya nada mortal sujetan. Y, sin embargo, los brazos siguen abiertos a toda la eternidad, porque los orbes y las criaturas necesitan su protección. Queda la majestad del cuerpo intachable, eximida de tiempos y corrupciones por su perfección y por ese color de marfil que patina su carne. No hay dios clásico que pueda alcanzar la plenitud de belleza de este cuerpo, pues el artista no puede imaginarlos al mismo tiempo muertos y todopoderosos. Cuando se efigia algún héroe muerto como Meleagro, su fuerte belleza tiene la melancolía de lo que ha dejado de ser. Pero aquí Velázquez ha efigiado a Cristo más permanente y substancial que nunca, construido con medidas perfectas, vaciado en el molde de la idea, más insensible a los tiempos que las constelaciones. No hincha el aire su pecho vaciado de suspiros. Y este tórax es múltiplo de los cálculos que rigen las medidas del cosmos. Las piernas las ha planteado columnarias, rectas y paralelas, libertadas ya de caminos. Se apoyan en su misma necesidad de ser, inmóviles como la presencia absoluta de Dios. Y los pies, sin engarabamientos patéticos, sin que los dramatice, como en otros Cristos, el clavo que los acaballa, quedan solemnes, convirtiendo el subpedáneo en escabel con la simetría, que es la ley elemental del orden natural.

«CRISTO DE LA EXPIRACIÓN» (lám. 229)

José de Mora. Iglesia de San José. Granada

Destaquemos entre los Cristos de Mora el de la Expiración, de la iglesia de San José, de Granada. Su concepción es realista en los trazos del rostro. Se esparcen sobre el pecho los cabellos de la barba y de la melena, húmedos y desflecados de angustia. Se abre la boca en una expiración amoratada. La nariz se afila violenta, con enérgico modelado. Y caen los párpados sombríos, pesados de muerte. No hay, sin embargo, en esta faz demasiada tortura. Predomina una firmeza de rasgos de sutil seducción. Parece una cabeza de intelectual, con cuyo último suspiro no se ha extinguido el noble hábito de pensar. El cuerpo es de gran belleza plástica y de clásica conformación. Aquí se ejemplifica esa tendencia a idealizar la naturaleza que parece era característica de Mora. Como dice un contemporáneo, copiaba «corrigiendo en las copias los defectos que hallaba en los originales, conformándose con el arte». Pues bien: esta misma mezcla

de anatomía natural, de formas concretas e individuales, las encontramos en esta escultura aliadas a una corrección y a un empaque de desnudo antiguo que las idealiza.

«EL CRISTO DE LOS MARQUESES DE LOZOYA» (lám. 232)

Catedral de Segovia

Esta famosa imagen, atribuída al escultor portugués Manuel Pereira, que tanto trabajó en España, resume un ideal de espiritual elegancia, de gracia refinada, poco frecuente en la escultura española. Parece una trasposición de una figurita de marfil a gran tamaño. No hay en esta imagen nada que pese, ningún plano con sólida horizontalidad. Todo en esta plástica asciende en arrebatada exaltación, con cenceño y enjuto frenesí subiente. ¿Cuál es el origen del anhelo que recorre a esta figura, y que produce una tan fuerte impresión de belleza desasida? El escultor ha concebido a este Cristo sin adherencias pasionales y sin estigmas de agonías. La cruz es para esta imagen no un instrumento de suplicio, sino un asidero que lo levanta de la tierra para poder elevarse con más plenitud, con un énfasis más glorioso. Todo en este cuerpo vibra y crece con ímpetu cenital, con la apasionada cabeza recreada ya en círculos angélicos. Para conseguir este efecto, el artista ha tallado este cuerpo sin relieves definidos, con una fluencia de planos que deja su superficie en inestable movilidad, con brillos trepidantes. Su faz no está surcada ya por la muerte, ni sus rasgos exhalan esos terribles y enamorados requerimientos a la piedad del Padre. Se halla, por el contrario, saturada de consciencia divina, de anhelos irradiantes en el seno del Espíritu. Cierro que hay en esa faz una patética de humana tribulación. Pero esta conmoción pasional se halla como sumergida en la gloria de las órbitas divinas. Y es esta gloria la que adelgaza este cuerpo en trance de altura con verticales inspiraciones. Sus brazos, más que colgar, parecen extendidos con levantada exaltación. Su mirada se ilumina siguiendo la ruta de la ascensión. Y el cuerpo, fino como un huso, de blando esqueleto y con tantas flexiones como músculos, se atiranta como si se alargara con la libertad de una nube, feliz y perfecto en la ascensión hacia los cielos del Padre.

«CRUCIFIJO» (lám. 234)

José Risueño. Sacromonte. Granada

En la evolución de la escultura granadina, José Risueño representa un amaneramiento del estilo de Mora, con una mayor dulzura y un mayor barroquismo expresivo. Estas cualidades están muy caracterizadas en su famoso *Cristo crucificado* del Sacromonte, de Granada. La cabeza de este Cristo ha perdido violencias expresivas, rasgos simbólicos de belleza y de drama, y en su corrección une con humano sufrimiento la muerte de pasión y la dignidad divina. Más dentro de la estética de su tiempo que sus antecesores, Risueño conmueve el cuerpo de este Cristo con una inquietud que deja su modelado como tembloroso, y que tiene su máximo de intensidad en el paño de pureza de cambiantes y móviles pliegues revueltos. Este dinamismo se acentúa en la conformación de las piernas, sujetas al madero con dos clavos. Aquí la monotonía del obligado paralelismo se disimula con el modelado de planos sesgados y con un claroscuro de relieves inestables que deja una impresión total de barroca conmoción no sólo formal, sino emotiva. En esta escultura, a pesar de lo dramático del tema, se advierten las calidades de ternura, de gracia delicada y hasta de temblorosa femineidad que caracterizan al arte de este gran escultor, que enlaza así la pasión del barroquismo con las delicias del rococó.

«CRISTO CRUCIFICADO» (lám. 238)

Goya. Museo del Prado. Madrid

Es de 1780 cuando pinta Goya su Cristo para la Academia de San Fernando, y que hoy se encuentra en el Museo del Prado. El prototipo iconístico arranca de un dibujo de Mengs y otro de Bayeu. Se ha criticado la falta de sentido religioso de esta representación. Y, efectivamente, aquí Goya se ha preocupado más de las calidades puramente pictóricas, de la soberana maestría en un modelado que recuerda a Correggio, que de la emoción piadosa y sobrenatural que la imagen debía de suscitar. El desnudo es perfecto. Pocas anatomías han sido pintadas con más blanda carnación, con una epidermis de tonos rosados de más humana tibieza. Es este cuadro en la obra de Goya un alarde de técnica jugosa, de sombras inestables y transparentes, de fulgores que parece que emanan del cuerpo juvenil. No presenta este cuerpo huella de martirios ni rastros de sangre. Los músculos fluyen con un mo-

delado de delicadas gradaciones, sin que se advierta violencias ni dramáticas contorsiones. Esta figura de Cristo no tiene el reposo de la muerte, ni tampoco la crispación y arrobamiento patético de la agonía. Se halla, sin embargo, muy movida, como tensa de enérgica vitalidad, pero sin que en su robustez y belleza se advierta presagios del trance mortal. Colorea la sangre esta epidermis sedeña con temperatura y tonos de persona viva. Y la dimensión divina quizá la haya querido conseguir Goya imaginando un desnudo de olímpica perfección, reproducido con la pincelada más vaporosa y flúida, emanante de luz y de seducciones. El interés expresivo de este Cristo lo ha concentrado el genial artista en la cabeza de sufriente mueca, en escorzo que reclama la piedad del Padre. Se abre la boca con gemidos sobrehumanos, los ojos han traspasado el azul y se posan ya en la gloria, pero la sangre que corre por las sienes y las barbas de perseguido dan a esta fisonomía ambiente pasional.

CAPITULO VI

El descendimiento

La representación del Descendimiento comienza en el arte español en época precoz. Ya en el siglo X hay una miniatura de un códice de Vich en la que aparece sumariamente dibujada esta escena. Después, ya en la época románica, se repite en portadas y en esculturas exentas. La complicación escenográfica de tantos personajes con función y emociones distintas junto a la cruz, permite las más variadas agrupaciones. En los *Descendimientos* catalanes las figuras se disponen en un solo plano, con dialéctica monocorde, de canto llano, disponiendo los destinos de cada protagonista alineados y sucesivos como los diálogos sencillos y esenciales de los autos medievales. En el período gótico se concreta la disposición de los personajes en forma que no varía en el Renacimiento. Esta escena se secciona en dos partes: en una, José de Arimatea y Nicodemus, aupados por escaleras hasta los brazos de la cruz, recogen el cuerpo desclavado del Salvador. En la inferior, las santas mujeres con la Virgen contemplan este descendimiento con desmayado estupor y una aflicción que las asienta y sujeta a la tierra. Como intermedio entre los dos grupos, San Juan se alza extático y dolorido, contemplando el cuerpo inerte del Salvador con ensimis-

mado desaliento. Ya en la época barroca las complicaciones espaciales y emotivas de este grupo aumentan, y cada artista lo interpreta con personal inspiración.

Es este momento pasional el primero en que el Estado romano se conmueve y permite a José de Arimatea la piedad de poder disponer decentemente del cadáver de Cristo. Y surgen las dos versiones de este piadoso remate de la Pasión. Una impregnada de ternura, con la congoja aureolando el cuerpo muerto, rebosante de intimidad dolorosa, y otra a lo Rembrandt, concebida con grandioso dramatismo, con el cuerpo de Cristo extendido sobre un lienzo como sobre un trono, con grandes luces fatídicas, con todos los personajes disminuídos bajo la astral fosforescencia que inunda el cadáver de Jesús. Y los españoles aun disponemos en esta época de una interpretación escultórica en la representación de los pasos procesionales. Por la multiplicidad de planos y de actitudes encontrados, esta escena se presta maravillosamente a ser efigiada en los libres espacios, atravesada de luces y de vientos, flotantes en la altura los santos varones que desclavan a Cristo, y accesibles y cercanas al pueblo las patéticas imágenes de las mujeres, que no pueden creer que desciende a sus manos el mismo Dios—ellas lo saben—convertido en cadáver.

«EL DESCENDIMIENTO» (lám. 241)

Portada de San Isidoro, de León.

En la portada del crucero de San Isidoro, de León, se efigia en el centro, en un relieve de planos sumarios, la escena del Descendimiento. Es ésta una muestra de esa escultura que tiene digamos sus cabos terminales en Santiago de Compostela y en Toulouse, y que presenta ejemplares repetidos en toda la ruta española de los caminos de la peregrinación, en la región jacetana, en la Rioja y en la comarca leonesa, siendo los relieves de las portadas de San Isidoro uno de los testimonios de la dirección estilística de esta escuela. La representación es directa, de una brutal franqueza, representando este episodio con su dicción más clara. Cristo a medio desclavar es sostenido por José de Arimatea. La mano descolgada es recogida con unción por la Virgen María, que la lleva apasionada y mortal a los labios. Al otro lado, Nicodemus empuña unas enormes tenazas, con las que arranca un clavo cruel. Y sobre la cruz, en las enjutas que dejan los brazos, revuelan unos ángeles con incensarios. No caben interpretaciones ni aureolas emotivas. Todo es patente, esencial, con la expresión identificada con el papel histórico

de cada protagonista. El relieve está realizado también en un solo plano, sin términos graduados, sin procesos perspectivos. Los volúmenes son netos, recogidos, reflejando en la actitud de cada figura el instante emotivo correspondiente a su papel en esa escena en la que por fin al cuerpo de Cristo le es concedida la piedad del descanso. La alta calidad estética de este relieve es conseguida por las líneas armoniosas con que se pliegan los ropajes. Hay en estos ritmos una sutil maestría en el juego de las incisiones curvilíneas, que unas veces se arrollan en ondas concéntricas y otras se despliegan como movidas por vientos pautados geoméricamente. Estos paños se pegan a veces al cuerpo con la rítmica opulencia de pliegues de las estatuas arcaicas griegas. Y hay en su ordenación también algo de ese ritmo natural que conmueve las líneas con ondulaciones matemáticas, con la gentil precisión de los pliegues de una corola o de las aguas al ser turbadas.

«EL DESCENDIMIENTO» (lám. 242)

Museo de Barcelona

De mitad del siglo XIII es este emocionante grupo del *Descendimiento de Cristo* del Museo de Barcelona, repetido en otros ejemplares catalanes. Es una de las muestras preciosas de la estatuaria románica desprendida de las portadas catedralicias y concebida exenta. Y, sin embargo, el escultor no ha podido concebir a los personajes agrupados en choques afectivos y espaciales, y todos ellos los ha dispuesto sobre un plano, y ha unificado también las fisonomías con parecido tipo de expresión. Las actitudes se muestran anquilosadas, porque este arte románico no ha salido todavía de la calidad simbólica, y todo en su realización plástica se proyecta como signo. Cada gesto no emerge de la individualidad de un personaje, sino de la concepción ritual de las formas. Y los protagonistas lo son no por su referencia psicológica, sino por el lugar que ocupan en el desarrollo del drama. Así, aquí José de Arimatea, la Virgen y San Juan muestran unas fisonomías pasmadas, con rasgos genéricos, sin rictus individuales ni posibles sorpresas afectivas. Con exigencia ritual, así se sitúa cada protagonista en el lugar exacto en que la historia ha colocado su intervención en el drama inmenso. Y, sin embargo, la piedad humana ha tocado a veces la inspiración del artista, y aquí uno de los santos varones imprime su mano compasiva en la piel del Salvador. Esta es una efigie de imponente grandeza en la cual la muerte no ha entibiado ninguno de los rasgos jupiterinos. Se hunden los ojos cerrados por la muerte hasta casi desaparecer en las

órbitas huesudas. Se cierra su boca con una hendidura tan inerte como la de un sepulcro. Se alzan los pómulos eminentes y minerales como montañas. Y los rizos de la barba se organizan en bucles simétricos, separados con ritmo de formación vegetal, con la gracia de una voluta repetida, que los hace más anónimos y geométricos. El torso, en cambio, presenta caliente carnación humana. Su musculatura es blanda y con arrugas realistas, con hinchazones y sombras de cuerpo martirizado. Y a su lado ese séquito de figuras envaradas—quizá para ser vestidas—con actitudes angulosas acentúan la expresividad de esta efigie del Crucificado, que parece más viva y declamatoria que las figuras que la acompañan.

«EL DESCENDIMIENTO» (lám. 243)

Martín Bernat. Museo de Zaragoza

Reproducimos este *Descendimiento* de Martín Bernat por ser muy típico del ciclo de Bartolomé Bermejo y por ser el más representativo de este tema en la pintura cuatrocentista aragonesa. Fué muchas veces copiado. Y hasta se exigía en los contratos su repetición. Todo el potente realismo de Bermejo, su viril modelado, su aspereza emotiva, esa seca conformación expresiva de los rostros, se encuentra en esta tabla de manos de Martín Bernat, que trabajó en colaboración con el gran maestro cordobés. No puede darse una mayor esquematización de rasgos, unida a una más pungente y cruda angustia. Todas las mujeres parecen talladas por el hacha del dolor y los planos de sus rostros no pueden ser más simples y patéticos. La expresión de los hombres es más sobria y contenida, con fuertes y duros caracteres. Y con una técnica de recursos sumarios, con tonos enteros y resaltantes oros, según costumbre de la pintura gótica aragonesa.

«EL DESCENDIMIENTO» (lám. 249)

Pedro de Campaña. Catedral de Sevilla

Es este *Descendimiento* de Pedro de Campaña uno de los cuadros de devoción más popular desde el mismo instante que fué pintado, y ya Murillo manifestó su admiración hacia la honda religiosidad que emana. Hay efectivamente en esta composición una aguda expresividad, que lo diferencia absolutamente de sus contemporáneos. En plena atmósfera romanista, cuando los demás pintores sevillanos traducían con corrección, pero sin nervio, los modelos italianos, Pedro de Campaña, quizá por su forma-

ción bruselesca, arrebatada a sus modelos con caracteres enérgicos, con unos rasgos tan extremos y exacerbados, que hace recordar en algunos momentos a la pintura alemana de principios del siglo XVI. La estructura de este cuadro es ya de una gran audacia, con las dos escaleras apoyadas sobre el madero central de la cruz, formando un triángulo. Quedan así silueteados valientemente en el aire, exaltando todas sus posibilidades expresivas de los dos santos varones, Nicodemo y José de Arimatea. Los dos muestran unas cabezas de carácter fuertemente modeladas, con viril energía, con las barbas aborrecidas por los vientos y con una expresión de resignada incomprensión ante la realidad de este cadáver que ellos saben es el del Justo. El cuerpo de Cristo apenas si ya puede doblarse. Muestra rigidez mortal, con un bello modelado renaciente, pero atiesado, sin flexibilidad, para ser recogido con los músculos doblados por San Juan y las santas mujeres, que están a sus pies. Atraviesan estas figuras toda la gama del dolor apasionado. Desde el dulce ensimismamiento de San Juan, embebido en la tragedia de su alma, con una desolación que le hará prever un Apocalipsis, hasta el desfallecimiento de la Madre, que cae yerta de angustia, con los ojos abiertos sin reposo ante el cadáver de su Hijo. María Magdalena continúa con el éxtasis, que no le abandona nunca desde que oyó la voz de Jesús. María Cleofás se acongoja, y María Salomé atiende al desmayo de la Virgen. Una terrible onda de dolor atraviesa este cuadro de formas erizadas, con el dolor exaltado por la misma calidad romana con que se han imaginado los tipos iconográficos. Con las equilibradas masas y colores y con los ritmos que quieren ser concordados, agitados por las broncas desesperaciones de este trance, en que ya el mismo Dios ya no es más que un cadáver.

CAPITULO VII

La Piedad, Cristo yacente y el entierro de Cristo

Finaliza la Pasión con Cristo muerto en las rodillas de su Madre. Se ha consumado ya el ciclo trágico. En la desolación de este crepúsculo, con Jesucristo desclavado, sólo queda como testimonio ante el universo, ya desde ahora deicida, el dolor de la Madre. La simbología de la Virgen cambia desde este momento. A la significación maternal, velando siempre sobre la humanidad de Jesús, cuidando su niñez y contemplándole a lo lejos con ansiedad en sus predicaciones y en su martirio, ha sucedido su soledad, extendida en este momento sobre todo el cadáver de su Hijo. Queda así la Virgen convertida en ara. Quieta como un bloque de dolor, sosteniendo eternamente en alto la muerte de Jesucristo, así se concebirá a la Virgen María: ligada al sentido trágico del cristianismo y a su vocación patética. Con significación de sudario, así se ciñen sus brazos al cadáver desangrado de Jesús. Como en las pinturas góticas, detrás de este grupo imponente, con el cuerpo de Cristo, cuya rigidez le impide adaptarse al hueco del regazo materno, y con la faz de la Virgen con todos los rictus amargos de lágrimas desecadas, se destacará ya en el futuro la ciudad de los hombres, con sus torres ceñudas y las tres cruces de terea geometría. El proceso iconográfico de este grupo reside en ir despejando el cadáver de Cristo del cuerpo de su Madre. A la anquilosada violencia con que se funden los dos cuerpos en rígido triángulo en el siglo xv, sucede en el Renacimiento una más blanda acomodación, un juego más flexible en los músculos del Salvador, que permite su adaptación como el de un héroe antiguo sostenido por la Victoria. En el barroco, el cuerpo de Cristo reposa ya en tierra, extendido en blando abandono en el primer momento de laxitud después de los feroces suplicios. Siempre, sin embargo, su cabeza se apoya en las rodillas de su Madre y sus manos heridas cuelgan para ser besadas. Se ha disuelto algo del seco dolor medieval en la escenografía de las santas mujeres, palpitantes alrededor del cadáver de estatuaria perfección. Sólo el arte español continúa efigiando la soledad de la Madre, ahora más impresionante y emotiva, porque el arte ha aprendido a matizar con más tenuidades la expresión. Y así, María expone su

Hijo martirizado como si fuera una custodia y su dolor se derrama como una cabellera sobre el cadáver de su Hijo. No es un dolor reconcentrado, de ardiente expresividad trágica, tan cadavérico como Cristo, como el de las tablas góticas, sino que se extiende requiriendo compasiones fraternas. Son por esto las *Piedades* las imágenes de devoción popular que provocan más arrebatadores misticismos. Todos los dolores se sienten identificados con esa Madre sin posible consuelo, porque los mismos cielos yacen muertos sobre sus rodillas. A Jesús, recién desclavado de la cruz, la Virgen lo retiene por un momento, enteneramente suyo, pudiendo restañar tanta crueldad con besos y exclamaciones amorosas. Es éste el último momento de la humanidad de Cristo, cuando se deposita sobre los brazos de todos los hombres, que ya desde entonces tenemos que sostener siempre el cadáver martirizado de Dios. Ha alcanzado entonces el hombre una dignidad y un destino que envidian los ángeles. Podemos envolverlo, como con un sudario, con nuestros propios dolores personales, que quedan así contagiados de grandeza y magnitud divinas. Una vez más, la Madre simboliza a la humanidad, creada desde ahora para templo del cuerpo muerto de Dios. Y cuya misión única debe ser llorar los dolores de Cristo, identificados y aun consubstanciales con los dolores del universo.

De idéntica significación espiritual es la escena del entierro de Cristo, tan repetidamente efigiada por el arte. Se concreta la fórmula iconográfica de este último episodio pasional en el arte francés del siglo XV. Y ya desde entonces se repite preferentemente en el siglo XVI. Ahora la muerte de Cristo provoca un llanto coral, rodeado de gimiendo, con todos los aparatos del duelo. Yace Cristo extendido sobre la tierra o sobre el sarcófago que ha de recoger su cadáver, con todo su cuerpo alargado según el hueco exacto del sepulcro. Y a su alrededor las santas mujeres, la Virgen, San Juan, José de Arimatea y Nicodemo explayan todas las interpretaciones del dolor ante la muerte del Justo. Frente a frente, en los dos extremos, se efigian los dos varones piadosos, que escrutan el misterio de esta muerte con varonil entereza, con nebulosa atención, sin claro discernimiento de esta tragedia. En el centro se desmaya la Virgen, sostenida por San Juan, que continúa con la cabeza reclinada ahora no sobre el pecho de Jesús, sino sobre su vasta desolación. Y allí, a los pies de Cristo, se crispa María Magdalena, que no se resigna al frío de este cadáver ni a que sus lágrimas, como otras veces los perfumes, no puedan secar la sangre de Cristo, ya desde entonces siempre recién derramada.

«LA PIEDAD» (lám. 254)

Gallegos. Catedral vieja. Salamanca

Encarna Fernando Gallegos la más patética versión del realismo flamencogermánico cuatrocentista. Cuantas cualidades pueden asignarse a esta dirección estilística de gusto por la objetividad implacable, por los tactos veraces y por las expresiones dramáticas se apuran en las pinturas de este maestro. Pero hay que añadir en él un cierto acento racial en los tipos, una coloración algo más opaca y caliente y un gusto por la anécdota que nacionalizan su producción. En sus mejores cuadros no puede eludir un cierto matiz expresionista, que aumenta la tensión trágica y que da a sus obras una penetrante emotividad. Así, en esta *Piedad* se exageran estos valores y la composición adquiere un extraño ambiente tétrico, de punzante expresividad. Cristo está representado con rigidez cadavérica. Sus músculos yertos se estiran en inertes magnitudes, con los brazos y las piernas anquilosados. Su rostro es de opaca carnación mortal. Y este cadáver con tan realista concepción es recogido amorosamente en el regazo de la Virgen, que lo quiere entibiar con su dolor. En esta Virgen—como en tantas otras figuras de este pintor—, Fernando Gallegos consigue la máxima expresividad dramática agitando las vestiduras en pliegues requiebrados y angulosos, con tormentaria agitación, en sombras bruscas e interrumpidas con rayas febriles e imperiosas como llagas. Esta turbonada de plegamientos agrios y metálicos constituye el principal motivo de interés pasional en esta pintura tan expresiva de la interpretación castellana del patetismo nórdico.

«LA PIEDAD» (lám. 255)

Juan Núñez. Catedral de Sevilla

Una de las muestras más evidentes del influjo holandés en la pintura andaluza de fines del siglo XV es *La Piedad* de la sacristía de los Cálices, de la catedral de Sevilla, obra de Juan Núñez. Y en cierta manera se exageran los agudos expresivismos de la pintura nórdica al colocar el interés principal no en valores táctiles realistas ni en una objetividad con los volúmenes precisos, sino en unos rasgos faciales de exaltada caracterización. Las figuras que flanquean el grupo principal—San Vicente y San Miguel—no tienen una maestría especial. Pero la emoción se concentra en la Virgen, de amarga faz, contraída de llanto, con sólo las líneas precisas, y en la figura de Cristo, dis-

minuída de tamaño para poder descansar infantilmente en el regazo de su Madre, con miembros desecados y nudosos, con encogida angustia, con la cabeza abismada en la muerte. Al lado, el donante, en pequeño tamaño, contempla esta *Piedad*. El fonde es de claro y miniado paisaje holandés. Juan Núñez es maestro, no bien conocido, discípulo de Juan Sánchez de Castro.

«LA PIEDAD» (lám. 257)

Bartolomé Bermejo. Catedral de Barcelona

La inscripción que acompaña a esta tabla nos hace saber que la pintó Bartolomé Bermejo *cordubensis* para el arcediano de Barcelona Luis Desplá en 1490. Es una obra extraordinariamente representativa del arte de Bartolomé Bermejo y de su viril y patética interpretación de la Pasión. En esta tabla, Bartolomé Bermejo, ya al final de su carrera artística, se despoja de la serena imperturbabilidad de sus obras anteriores, de esa fría objetividad que da a sus figuras tan impasible prestancia y conmueve las expresiones con una pasión que las llena de acento dramático. En esta gran composición, ese hálito trágico nos oprime con angustia. El grupo de la Virgen acongojada y de Cristo fallecido, rígido sobre sus rodillas, de abolengo germánico, alcanza con este pintor sus calidades expresivas más dilacerantes. Hay que pensar en Grünewald para encontrar una cabeza de Cristo muerto con un espanto más agudo, con unos rasgos más turbados recogiendo una agonía más desgarrada. Los ojos han quedado a medio cerrar, con unas terribles aberturas opacas. La nariz se alarga con afilada sequedad. Y los labios se entreabren en la última espiración. Esta misma angustia tuerce los rasgos de la Madre, que muestra una faz también dolorosamente fallecida. Pocas veces se ha imaginado una más tétrica angustia, con los párpados caídos en una mirada extraviada y con la boca curvada en un llanto que no puede acabarse. La atmósfera de tan sofocante congoja se acentúa por el retrato del donante, reciamente modelado, de viril compasión hacia esa *Piedad*, y el de San Jerónimo, de fuerte realismo, con el cráneo mondo de intelectual, abstraído en la lectura de un infolio a través de unas gruesas gafas, que acentúan su aspecto de retrato.

«LA PIEDAD» (lám. 262)

Pedro Fernández de Guadalupe, Catedral de Sevilla

Uno de los pintores más interesantes y poco conocidos del Renacimiento español es Pedro Fernández de Guadalupe, que pintó en Sevilla en la primera mitad del siglo XVI. Su obra principal es *La Piedad* de la catedral de Sevilla, pintada en 1527 para Alonso Pérez de Medina. Hay una mezcla en esta obra de influencias italianas y flamencorreñacientes. La composición de esta *Piedad* se desarrolla con una magnitud espacial de grandes perspectivas y pausas holgadas entre los personajes. Estos se sitúan en planos distintos y con un juego de actitudes desarrollado con profundidad. Ha desaparecido esa concepción superficial de la ordenación de las figuras colocadas en un solo plano frontal alrededor del cadáver de Cristo. Tipo de agrupación que ha de persistir en la escultura durante la primera mitad del siglo XVI. En este cuadro cada protagonista puede desenvolver con plenitud sus gestos y sus dramáticas reacciones. La Magdalena, ataviada como una princesa, es la figura femenina más emotiva. Pero donde el arte de este pintor encuentra sus acentos más personales es en los personajes masculinos. Todos ellos se conciben con viril dignidad, con énfasis caballeresco muy cercanos al arte norteitaliano. El fondo, con las rocas del Gólgota, es de una espectacular escenografía.

«LA PIEDAD» (lám. 265)

Gabriel Yoly, Iglesia de San Pedro, Teruel

Es Gabriel Yoly una de las personalidades más simpáticas de nuestro Renacimiento. Sus formas son distinguidas, refinadas, de un patetismo vivaz y nervioso, sin que la violencia de la inspiración rebase el decoro del abolengo florentino. En el espléndido equipo del Renacimiento aragonés, sus obras producen una impresión de más contenida elegancia, de una sensibilidad más aguda y aristocrática.

A través de su obra española—era de Picardía—se advierte en este maestro una formación toscana cuatrocentista mezclada con los primores y elegancias del gótico de su país natal. Este refinamiento nórdico es el fondo común sobre el que van actuando los demás influjos. Entre éstos son de notar los de Forment, que aploma un poco sus composiciones y da a sus líneas mayor continuidad, y el de Berruguete en el retablo de la catedral de Teruel, con

una nervosidad que acentúa la exquisita elegancia de su inspiración original.

Del año 1537 es el retablo de San Cosme y San Damián, en la iglesia de San Pedro, de Teruel, al que corresponde esta *Piedad*, de indecible ternura, de infantil y delicado patetismo.

«LA PIEDAD» (lám. 272)

Morales. Academia de San Fernando. Madrid

Con esta *Piedad*, Morales alcanza una de las cimas emotivas en la representación de tema pasional. Cristo no yace horizontal sobre las rodillas de la Virgen, como es habitual en esta escena tan desconsolada. Su cuerpo no es recogido en derrumbada inercia sobre una Virgen que se inclina para entibiarlo con su aliento. Cristo aquí es levantado por su Madre hasta quedar a su misma altura. Y es así atrozmente rígido, más fallecido por esta misma violencia del abrazo como la Virgen lo alza hasta su rostro, y allí contempla su opaca faz cadavérica. No hay ninguna representación de una angustia más lacerante, de un patetismo más en vilo. El cuerpo mantiene una noble verticalidad. Pero los brazos cuelgan flácidos, con las manos desgarradas por los clavos, y la cabeza de macabro rictus, transparentando la gran calavera, cae sobre los hombros, con las mejillas y la frente unidas con la misma amarillez. Detrás está la Virgen, con el rostro de virginal belleza, sin que el dolor haya alterado sus rasgos ensimismados. Hasta parece que haya alcanzado una cierta paz al poder sentir junto a sí, oprimido con todo el amor, el cuerpo de su Hijo. Extraordinariamente dramáticas son sus manos. Son indecibles los matices de ternura, de piedad, de salvaje pasión, de mimo maternal y de respeto religioso que hay en la presión de estos dedos. Y sirviendo de fondo a este grupo, y acentuando la verticalidad, se levanta el ancho madero del cual ha sido descolgado Jesús. Nada hay en este cuadro del recetario manierista si no es el canon alargado de las figuras. Su dramática inspiración está en la órbita de la sensibilidad gótica, y su punzante realismo, cercano a las acritudes expresivas de los maestros nórdicos.

«LA PIEDAD» (lám. 275)

Gregorio Hernández. Museo de Valladolid

La predilección de la sensibilidad española por este grupo, donde se materniza el dolor y donde se efigia el crudo cadáver desclavado de Cristo, ha encontrado su expresión más feliz en esta *Piedad* de Gregorio Hernán-

dez, del Museo de Valladolid. Es una concepción genial y una de las aportaciones más memorables de España a la historia del arte. Gregorio Hernández une aquí la exacerbación del dolor humano en su más afligida encarnación y la dignidad sobrehumana del Dios muerto en una tan noble y olímpica imagen, que rebasa los tormentos que han torsionado su cuerpo eterno. Hasta Gregorio Hernández, todas las combinaciones de las dos personas no variaban la estructura fundamental del cuerpo del Hijo sostenido en las rodillas de la Madre. El arte alemán la imaginó en trágico crispamiento del cuerpo de Cristo, seco y agarrotado sobre el reposo de la Virgen, que lo contemplaba con faz despavorida. Miguel Angel lo dispuso flexible y bello como un héroe antiguo, con la Madre más joven que el Hijo, en aniñada y dulce virginidad, impregnada de un dolor que ensombrecía su alma. Pero Gregorio Hernández, con una audacia de la más alta inspiración, extiende a Cristo, de una magnitud que cubre la tierra, sobre una montaña. Y allí lo dispone tranquilo, en actitud homérica, con los músculos relajados en el descanso, sin ningún forzamiento que violente su serenidad. Tan simple como el curso de un río o la curva de una gran playa es el arco que describe su cuerpo al adaptarse a las rocas que lo sostienen. Su actitud, aun en el recuesto, tiene contraposto clásico, mostrando la acabada belleza de un cuerpo con medidas platónicas donde se encarnan todas las leyes de la hermosura. Lo mismo que las piernas, los brazos también descansan, y los hombros juegan una blanda distensión, que flexiona el tórax con tiernos y móviles sombreados. La cabeza de Cristo no participa de la expresión cadavérica y desencajada de sus Cristos yacentes. Conserva una grave serenidad y del rostro se han suprimido los estigmas de una agonía demasiado lacerante.

Este dolor se ha reservado para la Madre, que se alza detrás, destacando el busto como un solio sobre la cabeza del Hijo. Está concebida en actitud declamatoria, con el brazo extendido exponiendo al Padre, a los futuros y al mismo universo su dolor, tan grande como el cadáver del Hijo que cubre el mundo. El rostro de la Virgen muestra una expresión de nublada angustia, con los ojos oblicuos de desamparo, con la boca entreabierto de quejas y lloros. Un como requerimiento de tanto duelo parece exhalar de este gesto. Ese brazo extendido ofrece su sacrificio maternal, sí, pero al mismo tiempo parece exigir una explicación a la muerte del mismo Dios. La monumentalidad de este grupo se acrece así por el contraste entre el largo reposo del cuerpo de Cristo, tan cósmicamente extendido, y el gesto vibrante de la Virgen, de arrebatada ansiedad.

« CRISTO YACENTE » (lám. 282)

Gregorio Hernández, Catedral de Segovia

En el umbral de la escultura pasional barroca se extiende en este dramático *Cristo yacente* de Gregorio Hernández la dignificación del más áspero realismo castellano, de una decisión humanista que ha de caracterizar a nuestra plástica del siglo XVII. Nunca se ha unido con tan feliz armonía una estilización de gentil contención clásica, con rimada acordancia de líneas y de planos, con el más encarnizado patetismo sin ahorro de sangres y agonia. Tienen estas esculturas belleza de mármol ático y dolor infinito de Dios martirizado. Este cuerpo perfecto se alarga en esbeltas proporciones, con flexible adaptación de los miembros a un armonioso esquema clásico, advirtiéndose aun en esta inercia yacente una jugosa actitud que determina un contraposto con dejos praxitelianos. Sin séquito de plorantes, sin esa emoción augusta que cerca a los Cristos de la quinta angustia, la sola eficacia de su belleza y de su cruenta carnación provocan el ambiente trágico que sugiere todo el dolor de la Pasión. La faz lívida, de corrección intachable, condensa en sus rasgos, fallecidos, pero hermosos, toda la extenuación de la agonia. Se alargan sus rasgos con delicada nitidez. Cae la cabellera con los mechones más patéticos de toda la escultura. Enmarcan el rostro, se flexionan sobre el hombro, se desenvuelven en el cuello. Y cada cabello parece que tiene personalidad distinta, distendiéndose lacios o curvándose como nervios heridos. Se destrenzan en arrollamientos sensibles y desconsolados. Muy característicos de este escultor son unos mechones esparcidos como sombras funerales sobre la frente. Toda la lúgubre caracterización de este Cristo se resume en la boca. Boca entreabierta, descajada por la última palabra de entrega al Padre, exhalante de toda la angustia que cabe en la tierra. Sus labios cárdenos, sus dientes entrevistos, se hallan pintados con tonalidades de un crudo realismo. La plástica de esta escultura se emblandece en el pecho y en el vientre con un refinado juego de direcciones opuestas en los hombros y en las caderas. Fluyen las piernas con un modelado de arquetípica belleza y las rodillas se doblan, entibiando así la rigidez cadavérica y dando al cuerpo una mórbida gracia, que alía en síntesis inefable un canon de contenida apostura antigua y de desbordada pasión barroca.

«CRISTO YACENTE DEL SANTO ENTIERRO» (lám. 286)

Juan de Mesa, Sevilla

Henos aquí en el ápice del drama, en el colmo de los tiempos y de los dolores. Cristo muerto, Cristo yacente, descolgado ya de la cruz y extendido inerte como un cadáver de hombre. La imaginería española ha creado obras excelsas en este tema. Pero a todas las supera este Cristo sevillano que con toda justicia se atribuye al insigne Juan de Mesa. La imagen no puede ser más adolorida y sobrecogedora. Se tiende levemente agarrotado ya con una cierta rigidez en las articulaciones, con los tendones y músculos tan castigados, secos ya de jugo vital y, sin embargo, todavía mórbido y de tibio claroscuro. El encogimiento de las piernas a causa de las contracciones al ser clavado en la cruz no ha podido ya distenderse. Pero los brazos, en cambio, quedan por fin descansados y flojos, liberados del horrible suplicio que los ha mantenido tanto tiempo en tirante agonía. Uno de los trozos maestros de esta escultura es el tórax, de blando modelado, uno de los fragmentos de gubia más concisa y palpitante de toda la plástica española. El cuello desecado por el roce de las sogas sostiene una de las más emocionantes cabezas del arte. En Cristo muerto, y en su cabeza se han fundido con maravillosa consubstancialización la faz cadavérica, hundida en las sombras universales del no ser, y una dignidad de estirpe divina que impregna de olímpica belleza todos los rasgos. Es milagroso este equilibrio entre el bloque de muerte que consume y cubre de opacidad todos los relieves del rostro, y la intachable perfección de esta faz que es el arquetipo del universo. Para la piedad popular esta culminación de la muerte de Cristo es lo que permite entrañarse más íntimamente al hombre con Dios. Allí está Cristo, encogido de la misma muerte, como un ser querido, requeridor de nuestro llanto y de nuestro desconsuelo. Es el típico paso procesional que recorre las calles con su congoja, penetrando todas las almas de este final tan fraterno con nuestro destino.

«CRISTO EN EL SEPULCRO» (lám. 289)

Ferrer Basa, Pedralbes (Barcelona)

Con un creciente de exaltación, así se aproximan las figuras de esta composición al cadáver de Cristo. Este se extiende rígido y mortal con dramática tiesura sobre el sarcófago que ha de retenerlo sólo tres días. Estas figuras se

acercan impetuosas en escalonado patetismo, lanzando cada una su llanto con énfasis más agudo. Como siempre, la Magdalena se destaca solitaria con sus largas trenzas, arrodillándose, porque así el rendimiento es más apasionado y absoluto. La Virgen junta la cabeza a la de su Hijo, hermanadas en parejas expresiones cadavéricas. José de Arimatea extiende amorosamente el sudario con aflicción varonil. Ferrer Basa ha unido en esta composición una ordenación de gran armonía y de fuerte sentido rítmico y una patética expresiva que rara vez es superada en toda la pintura medieval.

«EL ENTIERRO DE CRISTO» (lám. 290)

El Puig (Valencia)

He aquí la gran tabla del monasterio de El Puig, destruida, desdichadamente, durante la revolución. Uno de los conjuntos más impresionantes y dramáticos de toda la pintura española. La ordenación de sus figuras se ha de repetir después en los grupos plásticos que efigian este tema. Los personajes, de tamaño natural, se hallan en un raro momento de la más feliz expresividad. Cuando ha terminado ya la ternura y el patetismo de poéticos acentos, con delgadas efusiones, de la pintura valenciana de la primera mitad del siglo XV y empieza a asomar el áspero realismo, el fuerte sentido plástico que ha de caracterizar a Jacomart. Quedan así en esta tabla las expresiones conmovidas, con líricas extenuaciones, con un sentido plano, de sombras transparentes propias de esa pintura levantina tan teñida de italianismo, y al mismo tiempo los broncos acentos expresivos del final del gótico. José de Arimatea y Nicodemus se yerguen en los extremos del sarcófago con viril contención del dolor, encuadrando con su verticalidad el juego de desbordados patetismos de las demás figuras. Es singularmente la de San Juan, que dobla su cabeza como un tallo, la de porte más emotivo. Cristo se extiende sobre el sarcófago con atroz realismo, con cadavéricas hinchazones y rigideces en yerto estiramiento. Para comprender el patetismo de este grupo hay que pensar en la influencia de Marzal de Sajonia. El fuerte sentido expresivista de este pintor, con los rasgos crispados y torsionados, en formas de delicadeza casi evanescente, pudieron sugerir las expresiones que aquí alcanzan a veces acentos desaforados.

«SANTO ENTIERRO» (lám. 294)

Jacobo Florentín, San Jerónimo. Granada

Aunque debido a un artista italiano, este grupo de Jacobo Florentín en la iglesia de San Jerónimo, de Granada, tuvo tantas repercusiones en la estatuaria y en la estética españolas que consideramos inevitable su inclusión en este conjunto. Este trance del entierro de Cristo aparece aquí representado con una coherencia plástica, con un grupo cohesionado no sólo por la unidad de sentimientos, sino por una belleza y por un ritmo del más puro acento toscano. Toda la interpretación plástica del tema de la Pasión en el Renacimiento italiano anterior a Miguel Angel se encuentra ejemplificada en estas gentiles figuras, a las cuales el dolor no ha eximido de sus gracias. Sobre un sarcófago de bellos grutescos renacientes se extiende el largo cuerpo de Cristo en una anatomía de impecable claridad y de blanda y clásica conformación. En José de Arimatea, a la angustia de la incomprensión se une el dolor de sostener muerto el cuerpo del hombre perfecto. El grupo de las tres mujeres y de San Juan cierra el fondo como un muro de dolor, sobre el que se reclina la humanidad fallcida de Cristo. Dijérase que estos personajes, alineados, forman como el regazo que sostiene el cadáver puro del Salvador. Singularmente bellas son las estatuas de San Juan y de la Magdalena. San Juan, el mancebo inconsolable, con trazos apolíneos potencia su patética belleza con una expresión en la que se funde la filial adhesión a la Madre y la nostalgia arrebatada hacia el Maestro, ya extinguido. Y la Magdalena mesa sus grandes trenzas que otras veces se habían purificado junto a los pies de Cristo y cierra sus ojos, más llenos ahora de visiones del Salvador que en su vida misma. Y todas estas ensimismadas psicologías encarnadas en unas formas de grandes ritmos y de los más nobles ropajes itálicos.

«SANTO ENTIERRO» (lám. 296)

Juan de Juni, Museo de Valladolid

«Lo que en Berruguete representan exaltaciones y aspiraciones divinas que llegan a deshumanizar hasta la estructura ósea de sus figuras, en Juan de Juni es afinamiento en lo humano, entrañable compenetración con nuestras angustias y miserias, un apasionado y revuelto sumirse en las honduras de la más desgarrada humanidad. Los dos maestros son considerados como barrocos. Pero en

ellos el barroquismo no es consecuencia de un criterio de escuela, sino que surge por la utilización del movimiento como el medio expresivo más idóneo. Juan de Juni muestra una especial sensibilidad para las situaciones dolorosas. Corre por sus *Piedades* una ola de dolor que funde con un mismo ímpetu paños y rostros. Es una confusa y desmelenada agitación que unanimiza todos los elementos espirituales y físicos de la composición. Es un tormentoso fragor en el cual es muy difícil individualizar matices. Todos se encuentran absorbidos en una opaca y penetrante nota de desconcierto. Hasta su Virgen en la Asunción no ha podido librarse de una pesantez cruzada de inquietudes humanas. Los personajes de sus composiciones no pueden elegir sus sentimientos y lanzarse por ellos hasta agotarlos como con Berruguete. Todos, por el contrario, son movidos por sus destinos, que de una manera implacable los penetran hasta el tuétano y los curva y azota como a cañas. La misma robustez física de sus personajes acentúa su inanidad, su indefensión frente a la inexorable violencia de su destino. Todas sus hercúleas fuerzas se hallan polarizadas en la simple expresión de esta violencia. Y con ser sus figuras las más movidas quizá de todo el arte, dan la impresión de que en este movimiento no ha intervenido ni una sola partícula de voluntad. Se hallan estremecidas, convulsas por un poder que las arrolla y las perturba, sin que les quede otro papel que el de aceptar sumisamente su yugo.» Aunque nacido en Joigny, en la Champaña, su sentido de la forma y de la expresión quedan como representativas de lo español, hasta el punto de ser el maestro de más profundas resonancias en nuestro arte. No es segura su estancia en Italia, aunque se advierten en su arte huellas muy puras de Jacobo della Quercia. «Típica de Juni es la concepción del cuerpo, violentamente vuelta la mitad superior respecto a la mitad inferior. Casi todos sus personajes están concebidos en actitud de avance. En este escultor, la pasión es dinámica. Todo se resuelve en acción, a la que se ven impelidos sus personajes a pesar suyo. Al hombre hasta físicamente lo siente como vilano, como hoja seca a la que arrastra el viento, tan impetuoso a veces, de los acontecimientos. Y esta fuerza incontenible parece, sin embargo, que todos ellos podrán hercúleamente superarla. No hay un estático misticismo en sus figuras. Sus esculturas parecen modelarse por ese viento misterioso y patético que las arrebatara. De simbolizar algo, sería la lucha del hombre con el cosmos. A cada hombre sólo lo ve en función de su enemigo. Por eso está tan ausente la femineidad de todas sus creaciones.» En el *Entierro de Cristo* todos los personajes están gesticulantes en-

frentados cada uno con su dolor. Todos ellos aturridos, reaccionando sombríamente ante lo inaudito.

Este grupo del *Entierro de Cristo* del Museo de Valladolid fué comenzado en 1540 y terminado en 1544. Fué encargado por el obispo de Mondoñedo fray Antonio de Guevara para su capilla, fundada en la iglesia desaparecida de San Francisco, de Valladolid. El tema, y aun la ordenación de los personajes, revela inspiración francesa. Es una agitación tormentaria de paños, actitudes y expresiones. El mismo Cristo, muerto, muestra una soberbia cabeza aleonada, de muerte dramática. Los dos varones, con una aborascada expresión de compungida estupefacción, que se acentúa en José de Arimatea con matices de infinita delicadeza al sostener con sus dedos una espina recién arrancada. Su rostro presenta una turbadora mezcla de piedad y de espanto. El resto de las figuras se contorsiona como árboles agitados por el viento. Caen las cabelleras y los mantos con tempestuosas conmociones. Y los brazos se enardecen con tremendos soliloquios, en los que juegan el dolor y las inescrutables interrogaciones. El mismo tema en Segovia gana en delicadeza y concepción estética, pero pierde en vigor. El dolor de la Virgen es también explosivo, pero de calidades más íntimas. El de los acompañantes es el dolor renacentista estereotipado. Sólo San Juan parece que pide retadoramente explicación del enigma de esta muerte. Quizá donde las exaltaciones formales sean más arrebatadas es en el grupo de *La Piedad* al pie del crucifijo del retablo de la catedral de Valladolid, ya aludido. Grupo encrespado, con todas las expresiones y paños en explosiva violencia, como todo el universo, en una gran ola de dolor que se rompiera en el mismo Gólgota.

«LA PIEDAD» (lám. 301)

El Greco. La condesa de la Beraudière. París

El antecedente de este cuadro aparece en el Greco, en *La Piedad*, que se encontraba antes en el Palacio Real de Madrid. Otras dos *Piedades*, en una colección de Filadelfia y en la Hispanic Society, de Nueva York, pintó el Greco en su primera época. Esta de París puede fecharse hacia 1585, cercana al arte del *Entierro del conde de Orgaz*, en su momento más equilibrado y de una mayor concordancia entre la táctil realidad y la sublimación espiritual de las expresiones. Este grupo se halla, en cuanto a su composición, en la órbita de Tiziano y de Miguel Angel. Como precedente del Cristo en la misma obra del Greco tenemos al de la Trinidad de Santo Domingo el Antiguo, hoy en el Prado. Este Cristo muestra una cabeza de falle-

cida serenidad, con los rasgos aplacados por la muerte. Muestra facciones semitas, y este sentido realista informa también el tratamiento del cuerpo, en el que se advierten pocos de los desdibujos y arrebatos ascendentes que caracterizan a las formas grequianas. La Virgen sostiene en sus rodillas el cadáver de Cristo, de una manera semejante al grupo de Miguel Angel en San Pedro. Como en esta *Piedad*, a la Madre se la concibe más joven que al Hijo, simbolizando la perenne virginidad, concentrando su dolor en la mirada apasionada en que envuelve a Jesús. Sobre la cabeza de Cristo se apoya, en un largo roce de sus barbas, la de José de Arimatea. Este personaje manifiesta su angustia en la tarea de trasladar el cuerpo de Cristo. Al otro lado se encuentra María Magdalena, de una belleza fragante, expresando su dolor no con los crispamientos habituales en el Greco, sino con una meditativa interrogación ante el absurdo de la muerte del Cristo.

«SANTO ENTIERRO» (lám. 302)

Pedro Roldán, Iglesia de la Caridad. Sevilla

Este *Santo Entierro*, de Pedro Roldán, trabajado hacia 1670 y pintado por Valdés Leal, resume y ennoblece ese maravilloso conjunto de obras de la iglesia de la Caridad, de Sevilla, el índice más completo y expresivo del barroco andaluz. El humanismo desbordado, un sentido patético que impregna de matices fraternos los cuadros de Murillo, las atroces simbologías de Valdés Leal, parece que se subliman y compendian en este grupo, donde el dolor más desatado se encarna en criaturas que transparentan todos los matices del amor y de la desesperación. Acorde con los imagineros andaluces contemporáneos—fué Pedro Roldán de formación muy compleja, pues, nacido en Antequera, es desde 1638 discípulo de Alonso de Mena en Granada, y hacia 1650 se va a Sevilla siguiendo las huellas de Montañés—, sus tipos tienen fragancia popular y hay en sus rictus y en la ansiedad de sus miradas dolorosa melancolía de saeta. Ha renunciado el escultor a la severa ordenación casi arquitectónica con que este grupo se disponía desde el último gótico. Y alrededor del cuerpo del Salvador se conmueven los personajes sin otras premisas que las de su máxima expresividad. Así, la Virgen no se inclina, como era habitual, sobre el cadáver de su Hijo, sino que maternal y divina, como en su niñez, le coge un brazo inerte y mira con ansiedad al Padre ofreciéndole tanto dolor. Las demás figuras se disponen también según sus

individuales reacciones, no cuidando como tema preferente la unidad formal y emotiva del conjunto, sino fragmentándolo con interpretaciones individuales. Así, San Juan se apoya desolado, con mano de loco, en la tapa del sarcófago y José de Arimatea se derrumba en confusa amargura y gran gesto apasionado. Todo ello respaldado por un paisaje al que una coloración realista reaviva y da a este grupo calidad de paso procesional.

INDICE DE PERSONAS CITADAS ⁽¹⁾

- A dán 57.
Afrodita 32.
Alejandro 51.
Alpartil, Fray Martín de 61.
Ancheta, Juan de 16, 72, 75.
Angelico, Fray 62.
Arimatea, José de 85, 86, 87, 89,
91, 99, 100, 102, 103, 104.
- Bayeu 84.
Beraudière, Condesa de 102.
Bermejo, Bartolomé 42, 43, 88,
93.
Bernat, Martín 88.
Berruguete, Alonso 36, 67, 68, 70,
94, 100, 101.
Berruguete, Pedro 25, 34, 66.
Bonifaz, Luis 40.
Berteaux 62.
Borrasá, Luis 24, 62, 63.
- Caifás 23.
Campana, Pedro de 88.
Cano, Alonso 45, 46, 53, 81.
Casellas, Ramón 42.
César 5.
Céspedes, Pablo de 16, 17.
Cirineo 31, 47, 48, 51, 52, 53.
Correggio 84.
Cruz, Diego de la 65.
- Desplá, Luis 93.
Donatello 36.
Durero 42.
- Enrique IV 65.
Eva 32.
Ezequiel 70, 73.
- Fernández de Guadalupe, Pedro
94.
Fernández Navarrete 37.
Fernando I, Don 57.
Ferrer, Bonifacio 62.
Ferrer I, Juan 11.
Ferrer Bassa 33, 34, 60, 98, 99.
Florentín, Jacobo 66, 100.
Forment, Damián 69, 94.
Francés, Nicolás 48.
- Gallegos, Fernando 92.
García, Miguel y Jerónimo 44.
Gautier 79.
Gestas 60, 63, 74.
Ghirlandajo 13.
Gijón, Francisco Antonio 50, 51.
Giotto 22, 28, 33, 59, 60.
Gómez Moreno, Manuel 66-67.
Goya 18, 19, 29, 30, 84, 85.
Greco, El 26, 47, 49, 54, 55, 72,
73, 102, 103.
Grünewald 93.
Guevara, Fray Antonio de 102.
- Hernández, Gregorio 30, 38, 51,
52, 56, 73, 74, 95, 96, 97.
- Jacob 79.
Jacomart 12, 99.
Jeremías 70.
Jiménez Placer, Fernando 3.
Juan de Juanes 12, 13, 14, 15.
Judas 6, 9, 12, 13, 15, 16, 19, 22,
25, 28, 29.
Juni, Juan de 15, 25, 70, 71, 72,
100, 101.
Justi 54.

(1) Por razones obvias se han omitido las citas relativas a Nuestro Señor Jesucristo y a la Santísima Trinidad, así como las de carácter topográfico.

- Laocoonte 45, 68.
 Longinos 31.
 López, Diego 12.
 López de Gamur 72.
 Lozoya, Marqueses de 83.
 Lucifer 74.
 Luzbel 20.
- Malco 28.
 María Cleofás 63, 89.
 María Magdalena 57, 60, 66, 71,
 73, 89, 91, 94, 100, 103.
 Marías, Las 31, 54, 55, 61, 62.
 María Salomé 89.
 Martínez Montañés 49, 50, 51,
 56, 75, 76, 103.
 Martini, Simone 34, 61.
 Martorell, Bernardo 11.
 Maza, Francisco de la 71.
 Meleagro 82.
 Mena, Alonso de 103.
 Mengs 84.
 Mesa, Juan de 51, 76, 77, 78, 79,
 98.
 Miguel Angel 16, 68, 96, 100, 102,
 103.
 Mora, José de 41, 46, 82, 84.
 Morales 43, 95.
 Morey, Pere 10.
 Muzillo 88, 103.
- Nicodemus 85, 86, 89, 91, 99.
 Nicolás, Pedro 63.
 Nietzsche 30.
 Núñez, Juan 92, 93.
- Orozco Díaz 44.
- Pacheco 16.
 Pedro IV 34.
 Pereda, Antonio de 44.
 Pereira, Manuel 83.
 Pérez de Medina, Alonso 94.
 Pilatos 33, 43, 55.
 Policeto 76.
- Quercia, Jacobo della 101.
- Rafael 53
 Rembrandt 19, 29, 86.
 Ribalta, Francisco 17, 18.
 Ribera 79.
 Risueño, José 84.
- Rodríguez, Juan 59.
 Roldán, Pedro 103.
 Rovira, Esteban 59.
 Rufo 51.
- Salzillo 27, 28, 52.
 San Cosme 95.
 San Damián 95.
 San Dimas 63, 74, 78, 79.
 San Jerónimo 93.
 San Juan Evangelista 7, 9, 12,
 16, 19, 21, 22, 24, 25, 26, 57,
 60, 64, 67, 71, 73, 85, 87, 89,
 91, 99, 100, 102, 104.
 San Miguel 92.
 San Pedro 5, 6, 21, 22, 23, 24,
 25, 26, 28, 30.
 San Vicente 92.
 Sancha, Doña 57.
 Sánchez de Castro, Juan 93.
 Santa Brigida de Suecia 39.
 Santacruz 66.
 Santiago 21, 22, 24, 25, 26.
 Satanás 9.
 Saulo 31.
 Sax o de Sajonia, Marzal de 63,
 99.
 Serra, Jaime 10, 61.
 Serra, Los 24.
 Siloé, Diego 35, 67.
 Siloé, Gil de 64.
 Sócrates 7.
 Starnina, Gerardo 59, 62.
- Tintoreto 17.
 Tiziano 17, 102.
 Tordesillas, Gaspar de 72.
- Valdés Leal 103.
 Valenciennes, Juan de 10, 11.
 Vázquez de Leca 75, 76.
 Velázquez 39, 40, 81, 82.
 Veronés 17.
 Verónica 29, 31, 32, 48.
 Vinci, Leonardo de 13, 14, 18.
 Virgen, Santísima (Madre) 33,
 55, 57, 59, 60, 62, 63, 64, 66, 67,
 71, 73, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92,
 93, 95, 96, 99, 100, 101, 102, 103.
- Yoly, Gabriel 35, 94.
- Zeus 6.
 Zurbarán 40, 41, 80.

L Á M I N A S



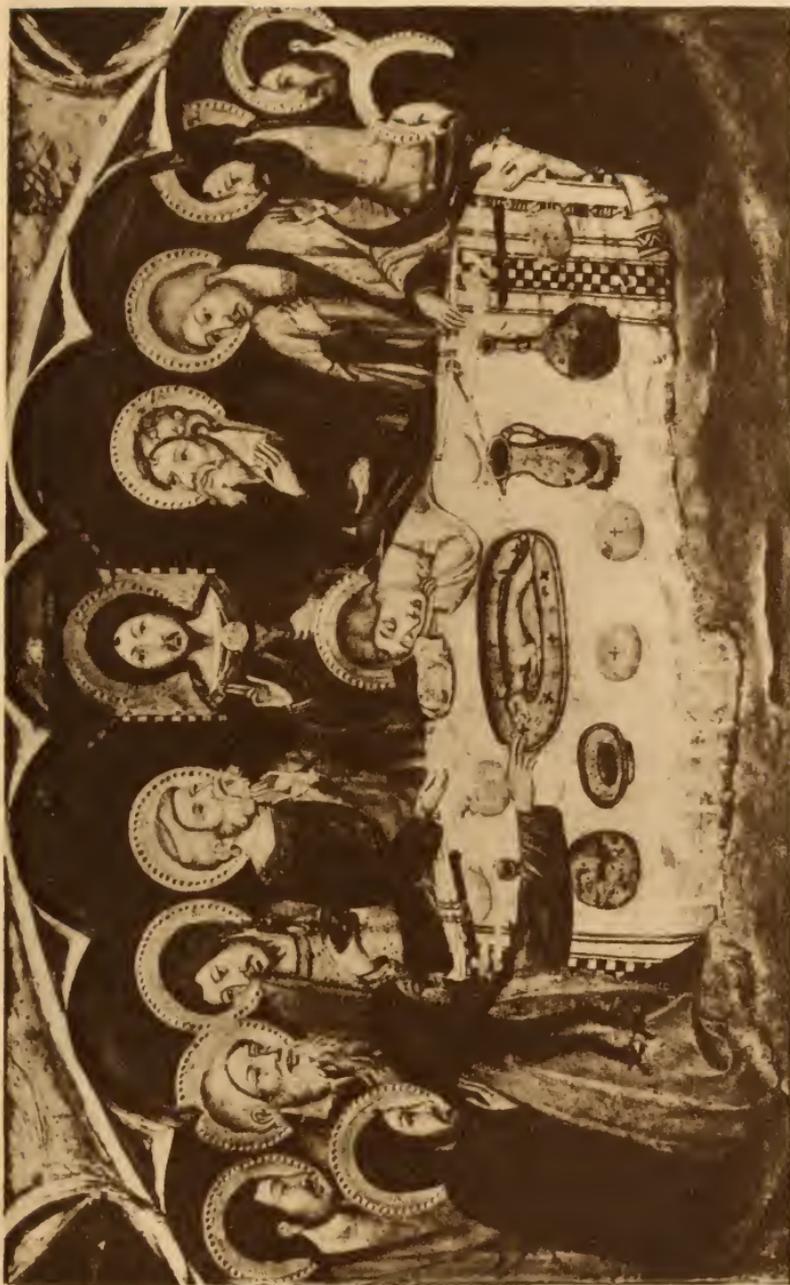
La Santa Cena.

Logroño. San Millán de la Cogolla.



La Santa Cena.

Boston. Museo. Pintura mural procedente de San Baudilio de Berlanga.



JAIME SERRA. *La Santa Cena.*

Barcelona. Museo. Retablo de Sigüenza.



La Santa Cena.

(Siglo XIV)

Tudela (Navarra). *Catedral. Retablo de la Virgen de la Esperanza.*



JOHAN DE VALENCIENNES. *La Santa Cena.*

(1393 - 1397)

Palma de Mallorca. *Catedral. Timpano de la Puerta del Mirador.*



La Santa Cena.

Solsona (Lérida). Museo.



DIEGO LÓPEZ. *La Santa Cena.*

Santiponce (Sevilla). *Monasterio de San Isidoro del Campo.*



JACOMART. *La Santa Cena.*

Segorbe (Castellón). *Museo Episcopal.*



JACOMART. *La Santa Cena* (Detalle).

Segorbe (Castellón). *Museo Episcopal*.



La Santa Cena .

(Siglo XV)

Sevilla. Colección particular.



La Santa Cena.

(1497)

Artajona (Navarra). *Iglesia del Cerco. Retablo mayor.*



GIL DE SILOÉ. *La Santa Cena*

Miraflores (Burgos). Cartuja. Retablo.



La Santa Cena.

(Siglo XVI)

Jerez de la Frontera (Cádiz). *Iglesia de San Marcos.*



JUAN DE JUANES. *La Santa Cena.*

Madrid. Museo del Prado.



JUAN DE JUANES. *El Salvador con la Hostia.*

Madrid. *Museo del Prado.*



JUAN DE JUNI. *La Santa Cena.*

(1561)

Valladolid. *Catedral. Retablo procedente de Santa María la Antigua.*



JUAN DE ANCHETA. *La Santa Cena.*

Cáseda (Navarra). *Retablo.*



PABLO DE CÉSPEDES. *La Santa Cena.*

Córdoba. *Catedral. Retablo.*



FRANCISCO RIBALTA. *La Santa Cena.*

Madrid. *Biblioteca Nacional.*



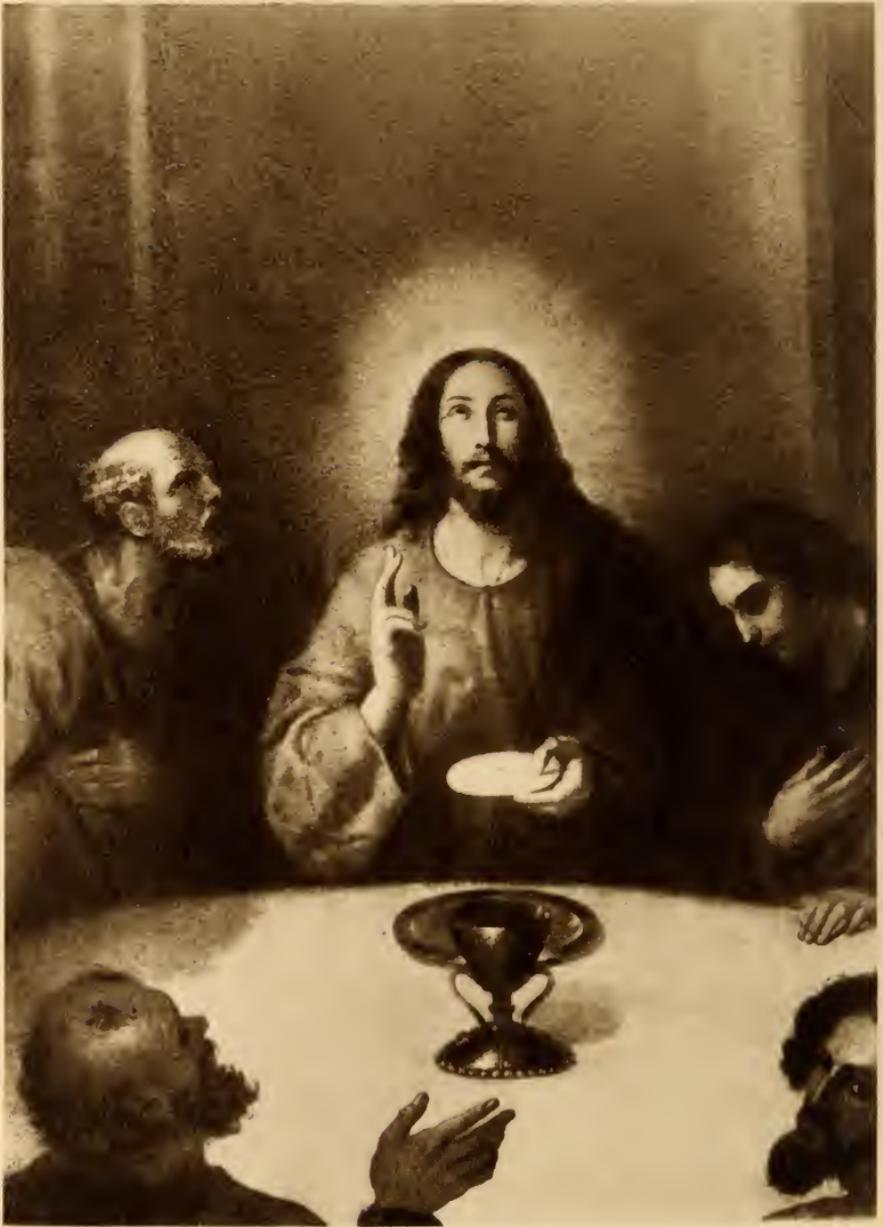
FRANCISCO RIBALTA. *La Santa Cena.*

Valencia. Museo.



FRANCISCO RIBALTA. *La Santa Cena.*

Valencia. *Iglesia del Corpus Christi.*



FRANCISCO RIBALTA. *La Santa Cena* (Detalle).

Valencia. *Iglesia del Corpus Christi.*



MURILLO ? *La Santa Cena.*

Sevilla. *Colección Hermandad Sacramental de Santa María la Blanca.*



FRANCISCO DE GOYA. *La Santa Cena.*

Cádiz. *Santa Cueva.*



LUIS BORRASÁ. *El beso de Judas.*

Barcelona. Colección Soler y March. Procedente del retablo de Guardiola.



El beso de Judas.

(Siglo XV)

Lanaja (Huesca). *Retablo.*



La Oración en el Huerto.

Tabla procedente del retablo de Pallaruelo de Monegros.



El Prendimiento.

(Siglo XV)

Tamarite de Litera (Huesca). *Iglesia parroquial. Retablo.*



La Oración en el Huerto.

Madrid. Colección particular. Procedente de Játiva.



GIL DE SILOÉ. *El Prendimiento.*

Miraflores (Burgos). *Cartuja. Retablo.*



La Oración en el Huerto.

Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). *Colección particular,*



PEDRO BERRUGUERTE. *La Oración en el Huerto.*

Avila. Catedral. Retablo mayor.



El Prendimiento.

(Siglo XVI)

Santo Domingo de la Calzada (Logroño). *Catedral.*



GABRIEL YOLY. *El Prendimiento.*

Teruel. *Iglesia de San Pedro. Retablo.*



JUAN DE JUNI. *La Oración en el Huerto.*

Valladolid. *Catedral. Retablo.*



DOMINICO THEOTOCÓPULI «EL GRECO». *La Oración en el Huerto.*

Procedente de Pedroñera (Cuenca).



FRANCISCO SALZILLO. *La Oración en el Huerto.*

Murcia. *Paso procesional.*



FRANCISCO SALZILLO. *El Prendimiento.*

Murcia. *Paso procesional.*



FRANCISCO DE GOYA. *El Prendimiento.*

Toledo. *Catedral.*



FRANCISCO DE GOYA. *La Oración en el Huerto.*

Madrid. *Escolapios de San Antón.*



Cristo a la columna.

Santiago de Compostela (La Coruña). *Portada Platerias.*



La Flagelación.

(Hacia 1320)

Gerona. Catedral. Altar Mayor.



FERRER BASA. *Jesús ante Pilatos.*

Barcelona. *Monasterio de Pedralbes.*



La Flagelación.

(Siglo XV)

Graus (Huesca). *Iglesia parroquial.*



La Flagelación.

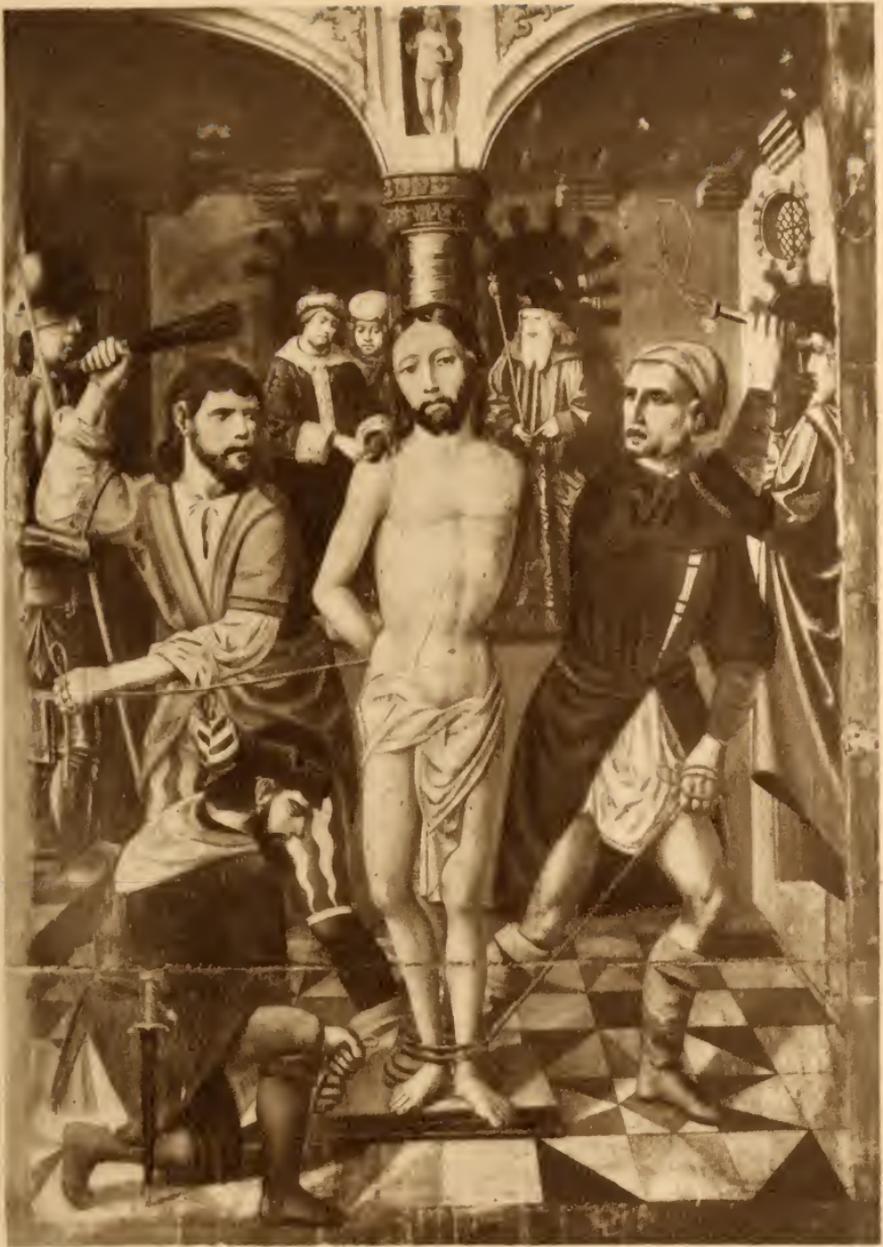
(Siglo XV)

Procedente de Pallaruelo de Monegros (*Huesca*).



La Flagelación,

Tudela (Navarra). *Catedral. Altar Mayor.*



MIGUEL JIMÉNEZ *La Flagelación.*

Tamarite de Litera (Huesca).



La Flagelación.

Sevilla. *Catedral. Altar Mayor.*



PEDRO BERRUGUETE, *La Flagelación.*

Avila. Catedral. Altar Mayor.



DIEGO DE SILOÉ. *Cristo a la columna.*

Burgos. *Catedral. Capilla de Santa Tecla.*



GABRIEL YOLY. *La Flagelación.*

Teruel. *Iglesia de San Pedro. Retablo.*



ALONSO BERRUGUETE. *Cristo a la columna.*

Olmedo (Valladolid). *Iglesia de San Juan.*



ALONSO BERRUGUETS. *Cristo a la columna.*

Florentia. *Uffizi.*



ANDRÉS DE NÁJERA. *La Flagelación.*

Valladolid. Museo de Escultura. Talla del coro de San Benito.



FERNÁNDEZ NAVARRETE «EL MUDO». *La Flagelación.*

Madrid. *Biblioteca Nacional.*



FERNÁNDEZ NAVARRETE «EL MUDO». *La Flagelación.*

El Escorial (Madrid). *Monasterio.*



GREGORIO HERNÁNDEZ. *Jesús atado a la columna.*

Valladolid. *Museo Provincial de Bellas Artes.*



GREGORIO HERNÁNDEZ. *Cristo a la columna.*

Valladolid. Museo Provincial de Bellas Artes.



CASTILLO. *Cristo caído en la flagelación.*

Madrid. Colección Boix.



Cristo atado a la columna.

(Siglo XVII)

Madrid. Oratorio del Olivar.



Cristo atado a la columna.

(Siglo XVII)

Madrid. *Convento del Sacramento.*



ALONSO CANO. *Jesús antes de la flagelación.*

Madrid. *Museo del Prado.*



DIEGO VELÁZQUEZ. *Cristo a la columna.*

Londres *Galería Nacional.*



JUAN DE VALDÉS LEAL. *La Flagelación.*

Madrid. *Museo del Prado.*



LUIS BONIFAZ. *Cristo a la columna.*

Selva del Campo (Tarragona).



ZURBARÁN. *Cristo flagelado.*

Jadraque (Guadalajara). *Iglesia parroquial.*



JOSÉ DE MORA. *Cristo recogiendo la túnica.*

Granada. *Iglesia del Salvador.*



La coronación de espinas.

(Siglo XV)

Tarragona. Museo Diocesano.



F. GALLEROS. *La coronación de espinas.*

Toledo, *Museo del Greco.*



La coronación de espinas.

Madrid. Colección particular. Tabla procedente de Játiva.



La coronación de espinas.

Cádiz. Colección particular.



J. CORREA. *La coronación de espinas.*

Madrid.



JOSÉ RIBERA. *La coronación de espinas.*

Sevilla. *Palacio de las Dueñas.*



BARTOLOMÉ BERMEJO. *Ecce Homo.*

Vich (Barcelona). *Museo Episcopal.*



Ecce Homo.
(Siglo XV-XVI)

Madrid. *Descalzas Reales.*



Ecce Homo

Avila. Convento de Santa Ana.



Ecce Homo.

Sevilla. Museo. Colección Abreu.



LUIS DE MORALES. *Ecce Homo.*

Madrid. *Colección particular.*



LUIS DE MORALES. *Ecce Homo.*

Madrid. Academia de San Fernando.



HERMANOS MIGUEL Y JERÓNIMO GARCÍA. *Ecce Homo.*

Granada. *Iglesia de Santos Justo y Pastor.*



ANTONIO DE PEREDA. *Ecce Homo.*

Madrid. *Museo del Prado.*



ALONSO CANO. *Cristo de la Paciencia.*

Madrid. *Museo del Prado.*



ALONSO CANO. *Ecce Homo.*

Longares (Zaragoza). *Iglesia parroquial.*



Ecce Homo.

Salamanca. *Catedral nueva.*



MIGUEL DE TOVAR. *Ecce Homo.*

Sevilla. *Catedral. Sacristía.*



J. CARREÑO. *Ecce Homo*.

Madrid. *Museo Cerralbo*.



Cristo de la Paciencia.

Cádiz. Iglesia de San Agustín.



Ecce Homo.

Cádiz. *Iglesia de Santa María.*



Ecce Homo.

Ubeda (Jaén). *Iglesia del Salvador.*



ESCURLA DE MENA. *Ecce Homo.*

Madrid. *Descalzas Reales*



Ecce Homo

(Siglo XVII)

Sarracín (Burgos). *Iglesia parroquial.*



Ecce Homo.

Cabra (Córdoba)



Ecce Homo.

Avila. Convento de Santa Ana.



JOSÉ DE MORA. *Ecce Homo.*

Granada. *Capilla Real.*



JOSÉ DE MORA. *Ecce Homo.*

Granada. *Iglesia de las Agustinas.*



NICOLÁS FRANCÉS. *Camino del Calvario.*

León. *Catedral.*



Cristo camino del Calvario (Detalle).

Barcelona. *Colección particular.*



Cristo camino del Calvario.

(Siglo XV)

Santo Domingo de la Calzada (Logroño). *Catedral.*



F. GALLEGOS. *Cristo con la cruz a cuestras.*

Salamanca. *Catedral vieja.*



F. GALLEGOS. *Cristo con la cruz a cuestras* (Detalle).

Salamanca. *Catedral vieja.*



Cristo con la cruz.

Salamanca. Catedral nueva. Capilla Dorada.



FORMENT. *Cristo con la cruz a cuestras.*

Huesca. *Catedral. Retablo.*



BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ. *Cristo con la cruz a cuestras.*

Barcelona. *Catedral. Sillería del coro.*



FELIPE BIGARNY. Cristo camino del Calvario.

Burgos. Catedral. Relieve del trasaltar mayor.



GABRIEL YOLY. *Cristo camino del Calvario.*
(Siglo XVI)

Teruel. *Catedral. Retablo.*



JUAN DE JUANES. *Cristo con la cruz a cuestas.*

Madrid. Museo del Prado.



MORALES. *Cristo con la cruz.*

Barcelona. *Colección particular*



DOMINICO THEOTOCÓPULI «EL GRECO». *Cristo con la cruz auestas.*

Madrid. *Museo del Prado.*



MARTÍNEZ MONTAÑÉS. *Jesús de la Pasión.*

Sevilla. *Iglesia del Salvador.*



MARTÍNEZ MONTAÑÉS. *Jesús de la Pasión* (Detalle).

Sevilla. *Iglesia del Salvador*.



F. ANTONIO GIJÓN. *Cirineo.*

Sevilla. *Cofradía de San Isidoro.*



Cristo camino del Calvario.

(Siglo XVII)

Valencia. *Catedral.*



CASTILLO. *Jesús camino del Calvario.*

Madrid. Antes en Colección Boix.



JUAN DE MESA. *Cristo del Gran Poder.*

Sevilla. *Iglesia de San Lorenzo*



JUAN DE MESA. *Cristo del Gran Poder* (Detalle).

Sevilla. *Iglesia de San Lorenzo*



FRANCISCO SALZILLO. *Cristo con la cruz a cuestras.*

Murcia. *Paso procesional.*



FRANCISCO SALZILLO. *La caída.*

Murcia. *Paso procesional.*



FRANCISCO SALZILLO. *La caída* (Detalle).

Murcia. *Paso procesional.*



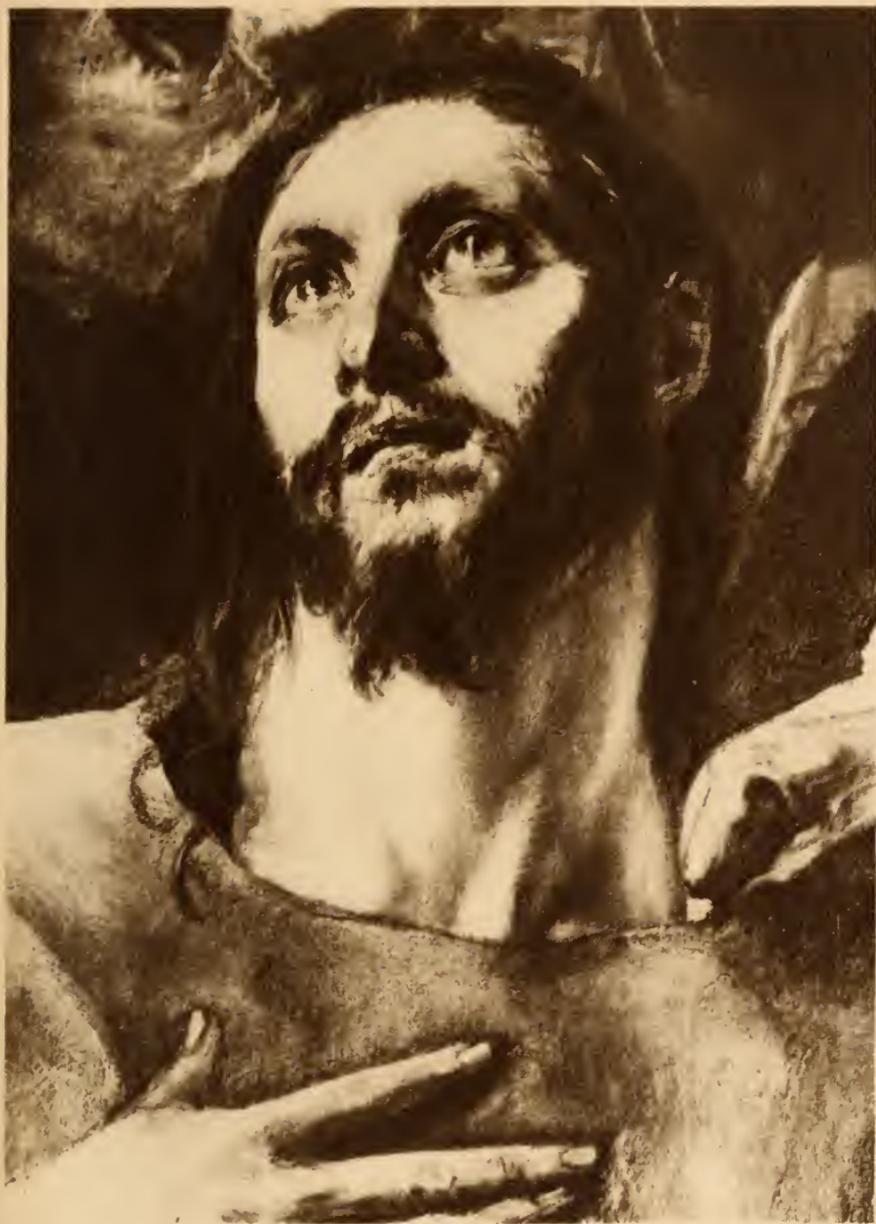
ALONSO CANO. *Cristo niño con la cruz.*

Madrid. *San Fermín de los Navarros.*



DOMINICO THEOTOCÓPULI «EL GRECO». *El expolio.*

Toledo. *Catedral. Sacristia.*

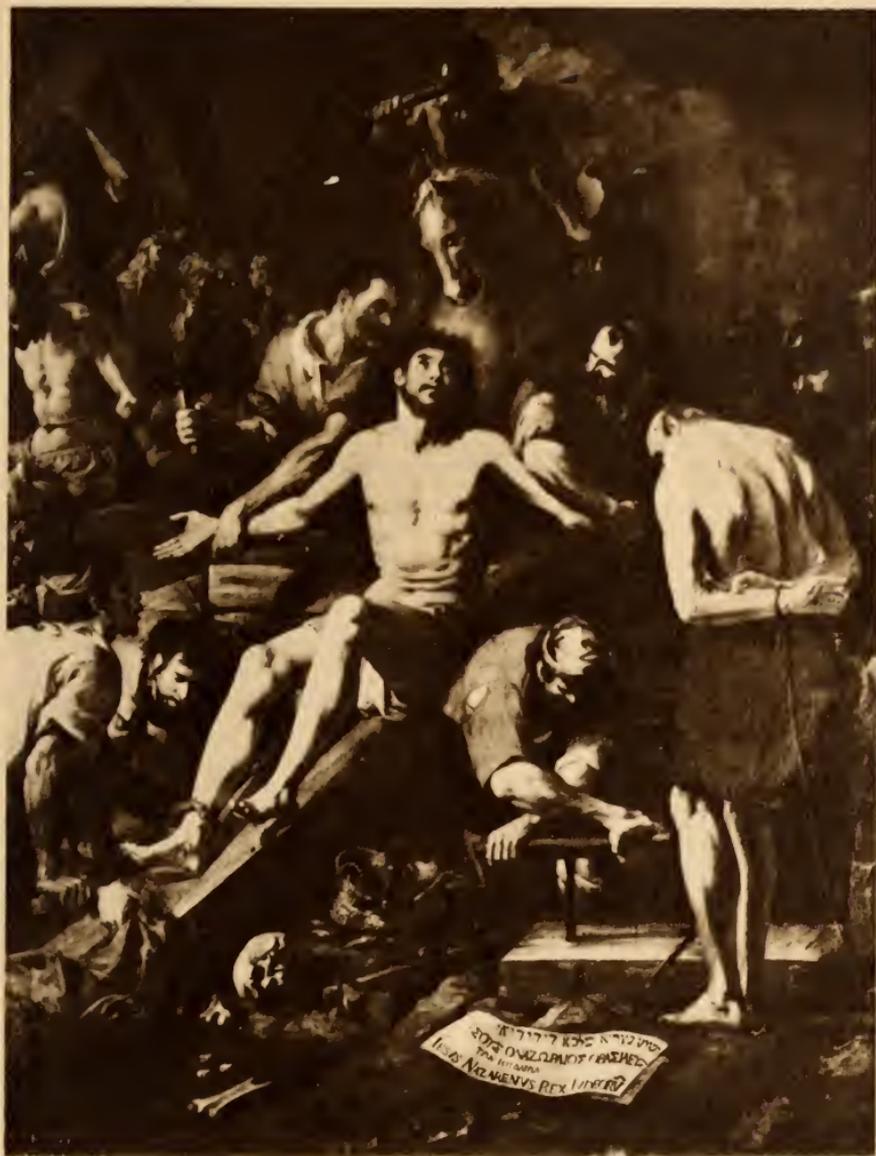


DOMINICO THEOTOCÓPULI «EL GRECO». *El expolio* (Detalle).
Toledo. *Catedral. Sacristía.*



DOMINICO THEOTOCÓPULI «EL GRECO». *El expolio* (Detalle).

Toledo. *Catedral. Sacristia.*



F. RIBALTA. *Cristo clavado.*

Valencia Museo.



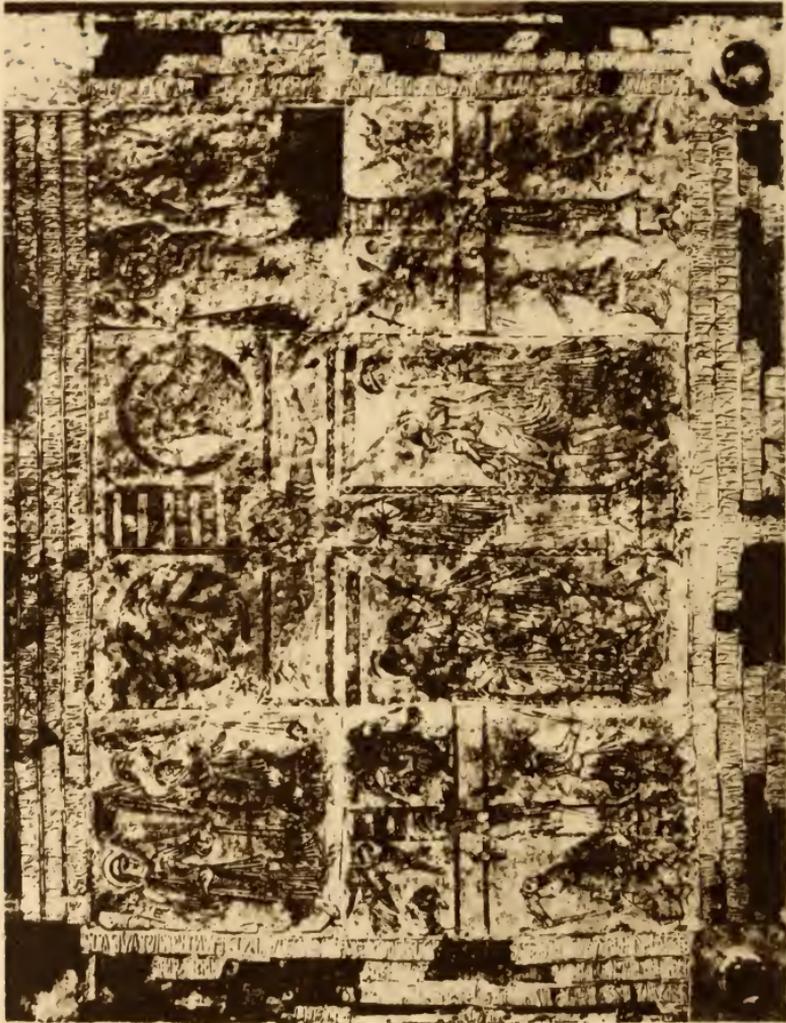
Crucifijo de don Fernando y doña Sancha.

Madrid. Museo Arqueológico.



Cristo de Carrizo.

León. Museo.



Calvario.

Oviedo. Tesoro de la Catedral. Tapa del Arca Santa.



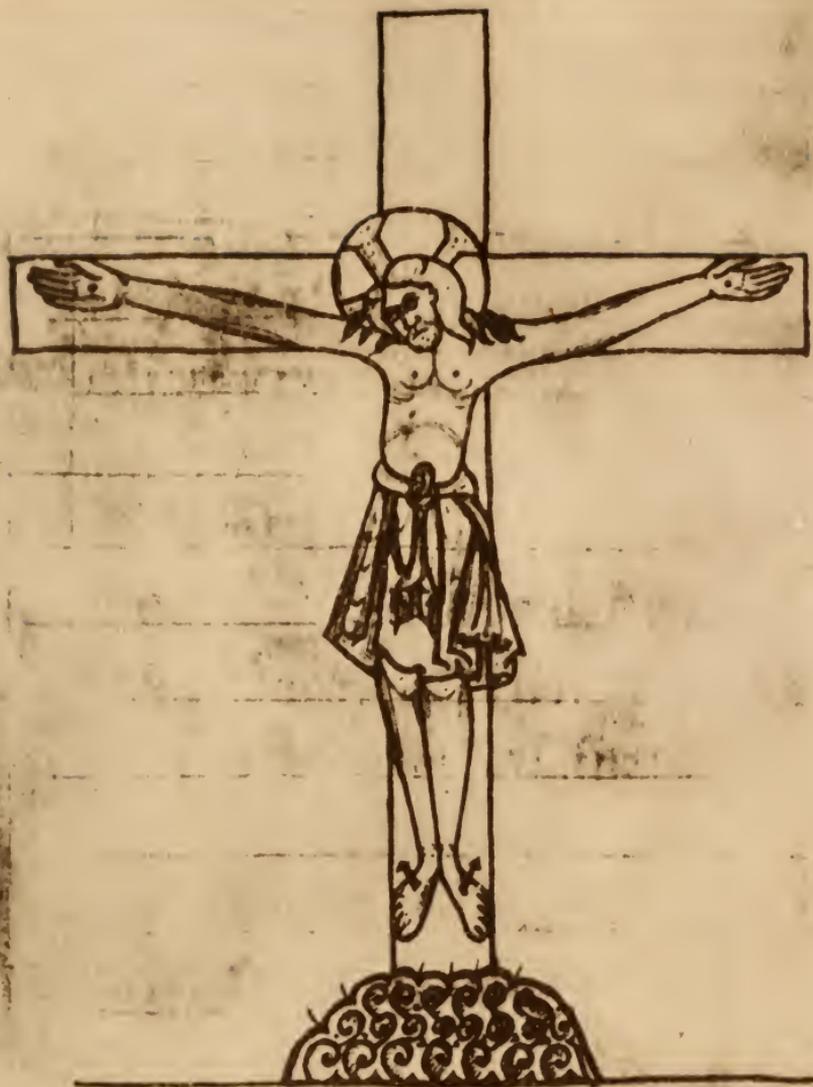
Cristo de las Batallas.

Salamanca. *Catedral nueva.*



Crucifijo.

Barcelona. *Museo.*



clementissime pater per ihm

Cristo crucificado.

(Siglo XII)

Madrid. *Biblioteca Nacional. Miniatura.*



Cristo románico (Detalle).

(Siglo XII)

Vich (Barcelona). *Museo.*



Cristo románico (Detalle).

(Siglo XII)

Vich (Barcelona). *Museo.*



Cristo crucificado.
(Siglo XII)

Lerida. Museo.



Calvario.

San Juan de las Abadesas (Gerona)



Cristo crucificado (Detalle).

Sevilla. *Catedral.*



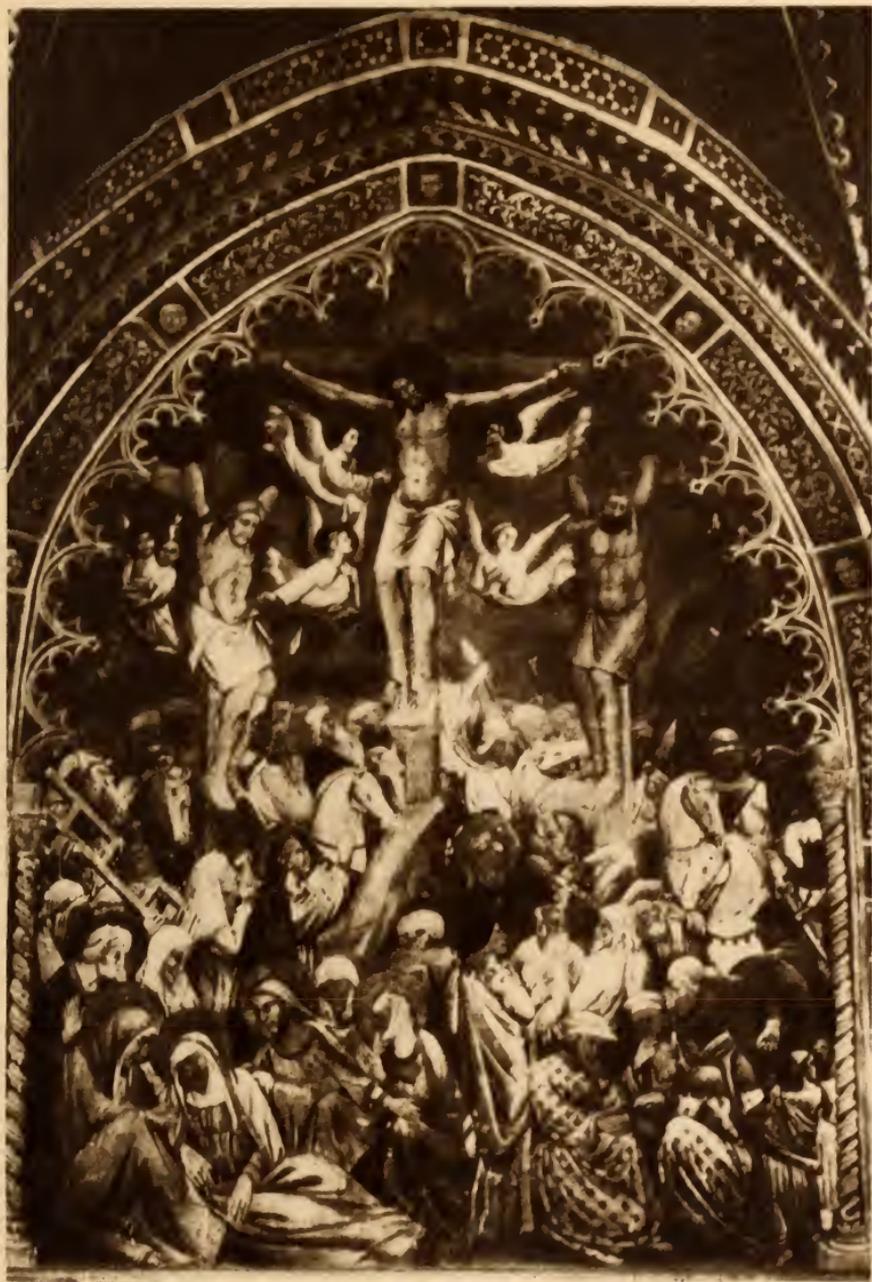
MAESTRO BARTOMÉU. *Calvario.*

Gerona. *Museo.*



Calvario.

San Miguel de Foces (Huesca). Pintura mural.



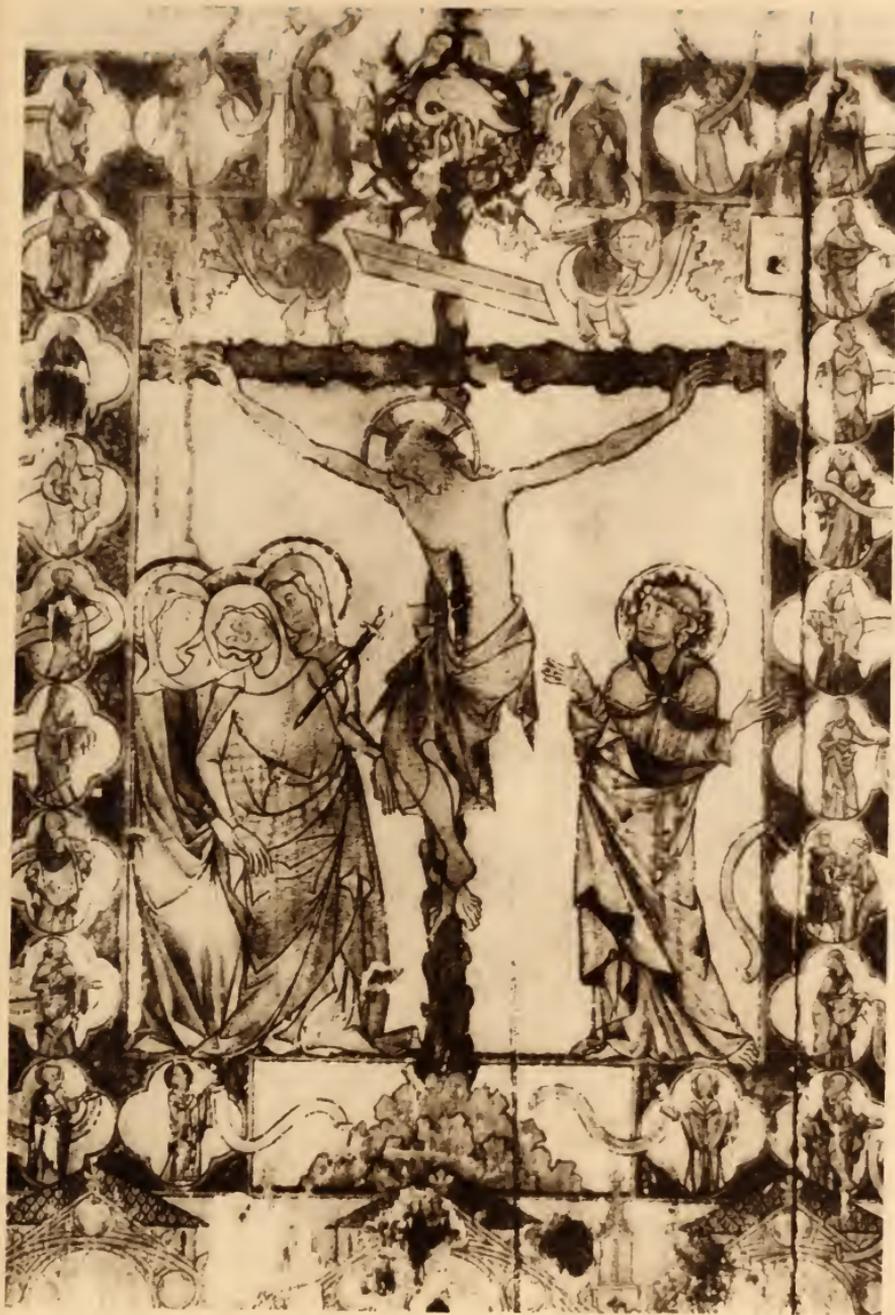
Calvario.

Toledo. *Catedral. Capilla de San Blas.*



Calvario (Detalle).

Toledo. Catedral. Capilla de San Blas.



La crucifixión.

Pamplona. *Catedral.*



FERRER BASA. *La crucifixión.*

Barcelona. *Monasterio de Pedralbes*



Cristo crucificado.

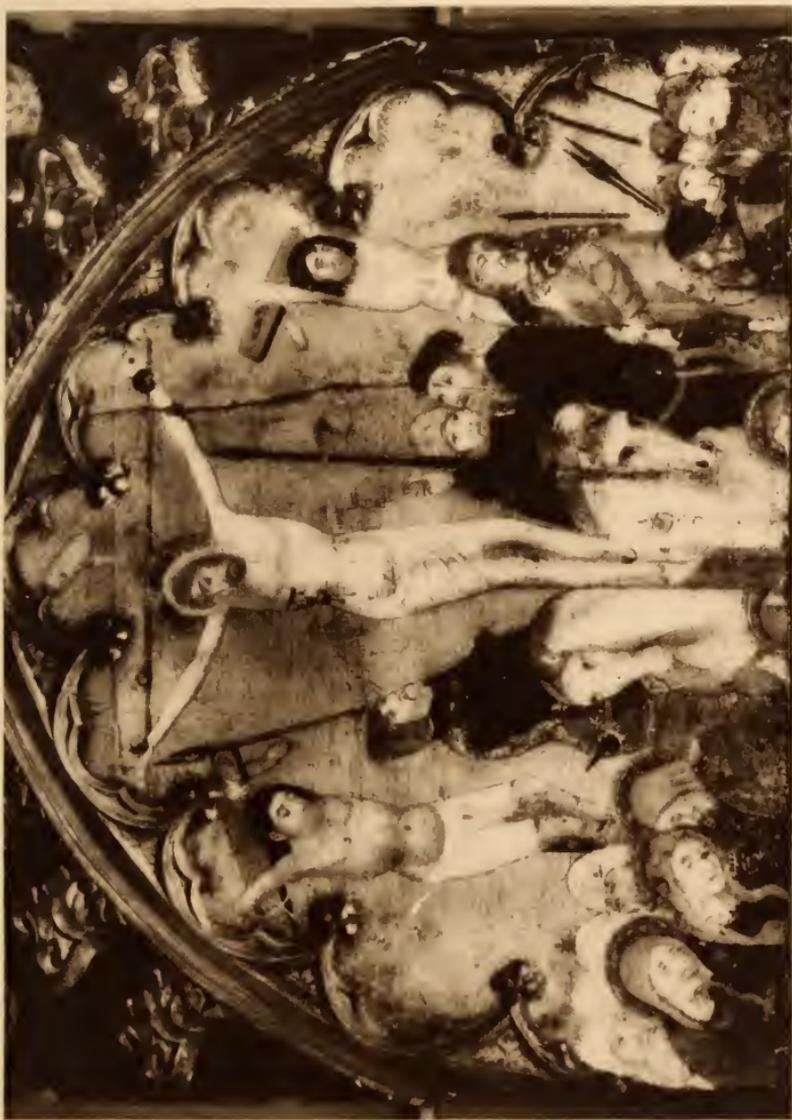
(Siglo XIV)

Sevilla. *Iglesia de Omnium Sanctorum.*



Calvario.

Sevilla. Colección particular.



J A I M E S E R R A . *La crucifixión.*

Zaragoza. Museo.



El Calvario.

Barcelona. Archivo de la Corona de Aragón. Miniatura.



La crucifixión.

Valencia. Museo. Retablo de Porta Coeli.



PEDRO SERRA. *Calvario.*

Barcelona. Museo Diocesano. Retablo de Todos los Santos.



El Calvario.

Barcelona. Archivo de la Corona de Aragón. Miniatura del Misal de Juan Melec.



JUAN LEVI. *Calvario.*

Tarazona (Zaragoza). *Catedral. Retablo de Santa Catalina.*



LUIS BORRASA. *El Calvario.*

Vich (Barcelona). Museo.



Calvario.

Barcelona. *Colección particular.*



Calvario.

Valencia. Museo. Retablo de Santa Cruz.



Calvario (Detalle).

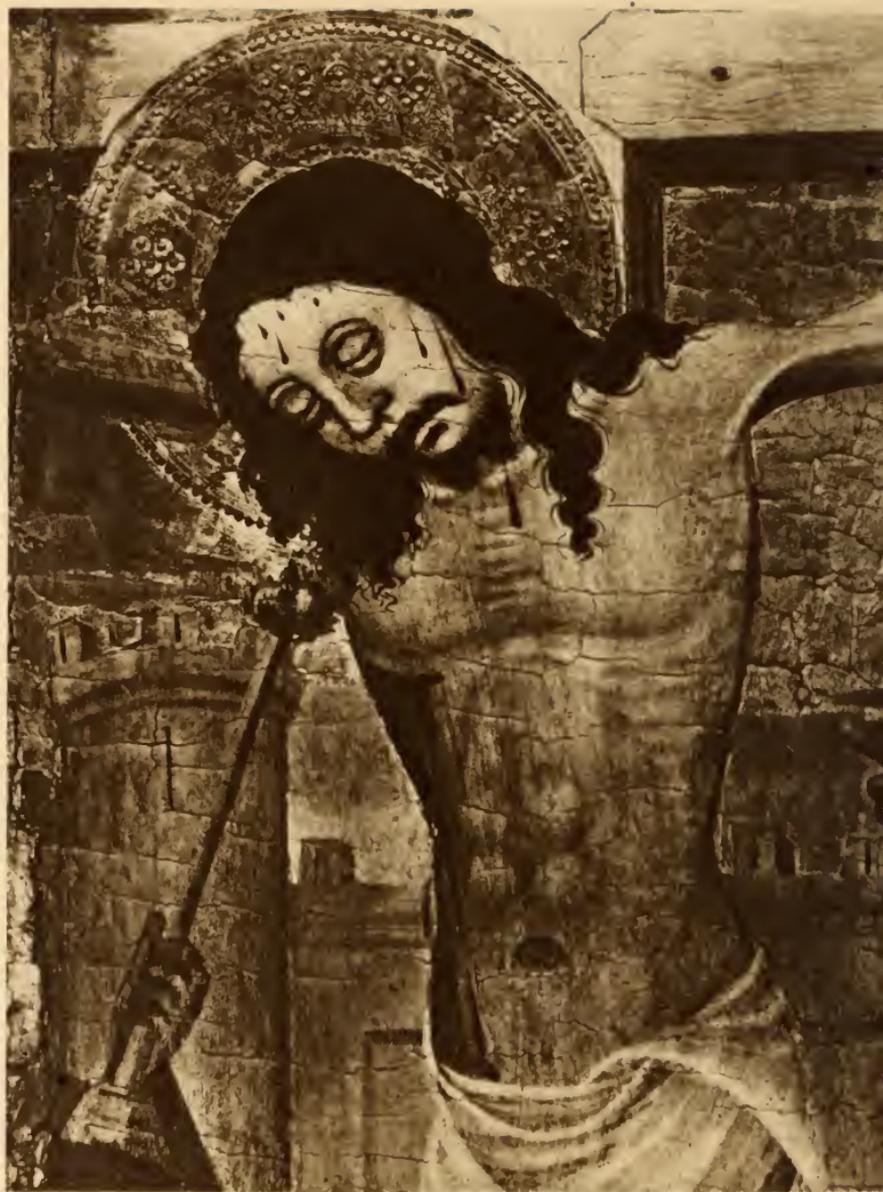
Sigüenza (Guadalajara). Catedral.



Calvario.

(Siglo XV)

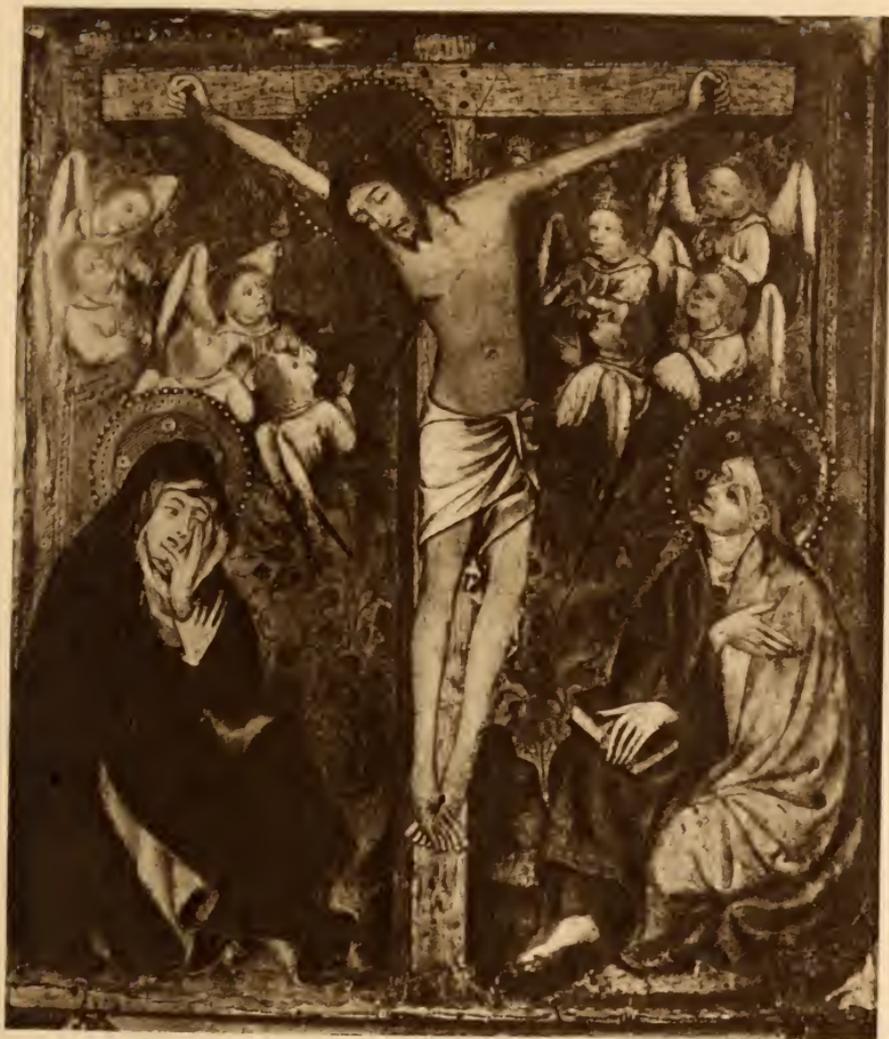
Tardienta (Huesca). *Iglesia parroquial.*



Cristo crucificado.

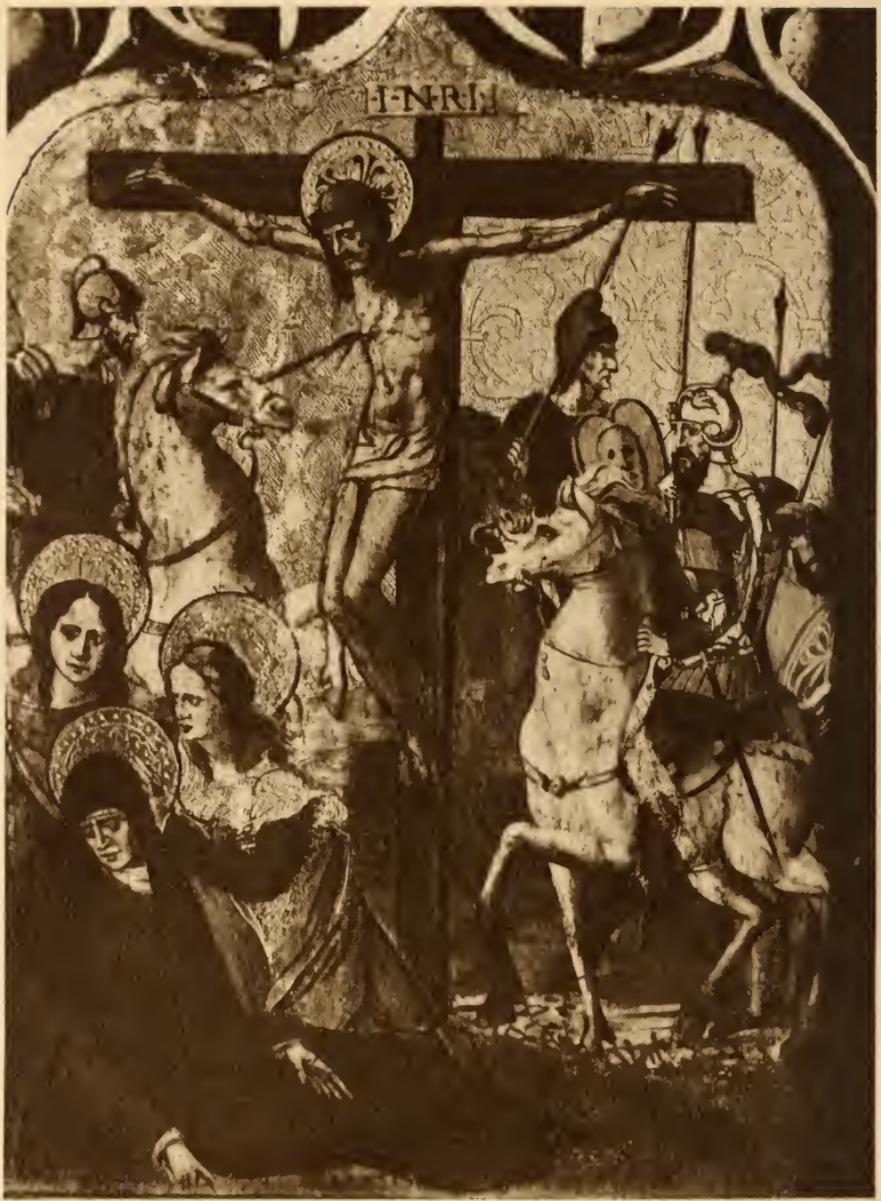
(Siglo XV)

Sigüenza (Guadalajara). *Catedral.*



Calvario.
(Siglo XV)

Barcelona. *Colección particular.*



Calvario.

Palma de Mallorca. *Colección particular.*



Calvario.

(Siglo XV)

Egea de los Caballeros (Zaragoza). *Iglesia parroquial.*



Calvario.

(Siglo XV)

Barcelona. *Colección particular.*



RAFAEL VERGÓS. *Calvario.*

Barcelona. *Museo. Retablo de San Esteban.*



RODRIGO DE OSONA. *Calvario.*

Valencia. *Iglesia de San Nicolás.*



J. SANCHEZ DE CASTRO. *Calvario.*

Sevilla. *Catedral. Sacristía Mayor.*



J. SANCHEZ DE CASTRO. *Calvario* (Detalle).

Sevilla. *Catedral. Sacristia Mayor.*



Calvario.
(Siglo XV)

Tortosa (Tarragona). *Catedral.*



GIL DE SILOÉ. *Calvario.*

Burgos. *Cartuja.*



ESCUELA ARAGONESA. *Calvario.*

(Principios del siglo XVI)

Teruel. *Palacio Episcopal.*



Retablo de la Pasión.

Segovia. Monasterio de San Antonio el Real.



SANTA CRUZ. *Calvario.*

Avila. Catedral.



Calvario.
(Siglo XVI)

Sevilla. *Catedral. Retablo del Cristo de Maracalibo.*



JUAN DE BALMASEDA. *Calvario.*

Palencia. *Catedral. Retablo.*



Crucifijo.

Tarragona. Catedral.



JACOBO FLORENTINO. *Crucifijo* (Detalle).

Granada. *Iglesia de San Agustín.*



DIEGO DE SILOÉ. *Crucifijo.*

Granada. *Convento de la Encarnación.*



DIEGO DE SILOÉ. *Calvario.*

Granada. *Iglesia de Santa Ana.*



PEDRO BERRUGUETE. *Calvario.*

Valladolid. Museo. Retablo de Mejorada de Olmedo.



PEDRO BERRUGUETE. *Calvario* (Detalle).

Valladolid Museo.



PEDRO BERRUGUETE. *Crucifijo.*

Valladolid. *Museo. Retablo de San Benito.*



PEDRO BERRUGUETE. *Crucifijo* (Detalle).

Valladolid. *Museo. Retablo de San Benito*



FORMENT. *Calvario.*

Huesca. *Catedral. Retablo.*



ANDRÉS DE NAJERA. Calvario.

Valladolid. Museo.



Cristo crucificado.
(Siglo XVI)

Zaragoza. La Seo.



San Juan.

Zaragoza. *La Seo.*



JUAN DE JUNI. *Calvario.*

Valladolid. *Catedral. Retablo.*



FRANCISCO DE LA MAZA. *Crucifijo.*

(1570)

Valladolid. *Iglesia de Santiago.*



JACOBO FLORENTINO. *Calvario.*

Jaén. Iglesia de la Magdalena.



ESCUELA DE MORALÉS. *Calvario.*

Barcelona. *Colección particular.*



DOMINICO THEOTOCÓPULI «EL GRECO». *Calvario.*

Madrid. *Museo del Prado.*



DOMINICO THEOTOCOPULI «EL GRECO». *Calvario* (Detalle).

Madrid. *Museo del Prado*.



DOMINICO THEOTOCÓPULI «EL GRECO». *Calvario* (Detalle).

Madrid. *Museo del Prado.*



Cristo crucificado.

Toledo. *Museo del Greco*



DOMINICO THEOTOCOPULI «EL GRECO». *Cristo crucificado.*

Madrid. *Colección particular.*



TRISTÁN. *Cristo crucificado* (Detalle).

Toledo. *Iglesia de Santo Tomé.*



Cristo en la cruz (vulgo Cristo de las Cucharas).

Toledo. *Catedral.*



GREGORIO HERNÁNDEZ. *El Cristo de la Luz,*

Valladolid. *Museo de Escultura*



GREGORIO HERNÁNDEZ. *Gestas el mal ladrón.*

Valladolid. Museo.



Cristo en la cruz.

Pamplona (Navarra). *Catedral*



MARTÍNEZ MONTAÑÉS. *El Cristo de Vázquez de Leca.*

Sevilla. *Catedral. Sacristía de los Cálices.*



MARTÍNEZ MONTAÑÉS. *El Cristo de Vázquez de Leca* (Detalle).

Sevilla. Catedral. Sacristía de los Cálices.



MARTÍNEZ MONTAÑÉS. *El Cristo de Vázquez de Leca* (Detalle).

Sevilla. *Catedral. Sacristía de los Cálices.*



MARTÍNEZ MONTAÑÉS. *Cristo de la Buena Muerte.*

Cádiz. *Iglesia de San Agustín.*



MARTÍNEZ MONTAÑÉS. *Cristo de la Buena Muerte* (Detalle).

Cádiz. *Iglesia de San Agustín*.



MARTÍNEZ MONTAÑÉS. *Crucifijo.*

Sevilla *Iglesia del Santo Angel.*



MARTÍNEZ MONTAÑÉS. *Crucifijo* (Detalle).

Sevilla. *Iglesia del Santo Angel.*



MARTÍNEZ MONTAÑÉS. *Crucifijo de la Vera Cruz.*

Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). *Iglesia de las Mercedes.*



MARTÍNEZ MONTAÑÉS. *Crucifijo de la Vera Cruz (Detalle).*

Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). *Iglesia de las Mercedes.*



JUAN DE MESA. *Cristo de la Misericordia* (Detalle).

Sevilla. *Iglesia de Santa Isabel.*



JUAN DE MESA. *Cristo del Amor* (Detalle).

Sevilla. *Iglesia del Salvador*.



JUAN DE MESA. *Cristo de la Buena Muerte.*

Sevilla. *Capilla de la Universidad.*



JUAN DE MESA. *Crucifijo.*

Vergara (Gulpúzcoa). *Iglesia.*



JUAN DE MESA. *Cristo de la conversión del buen ladrón* (Detalle).

Sevilla.



J. RIBERA. *Crucifijo.*

Vitoria (Alava). *Diputación.*



Cristo crucificado.

Toledo. *Convento de las Capuchinas.*



Cristo crucificado.

Osuna (Sevilla). *Colegiata.*



Cristo crucificado.

San Juan de Rabanera (Soria).



Cristo crucificado.

Pego (Alicante).



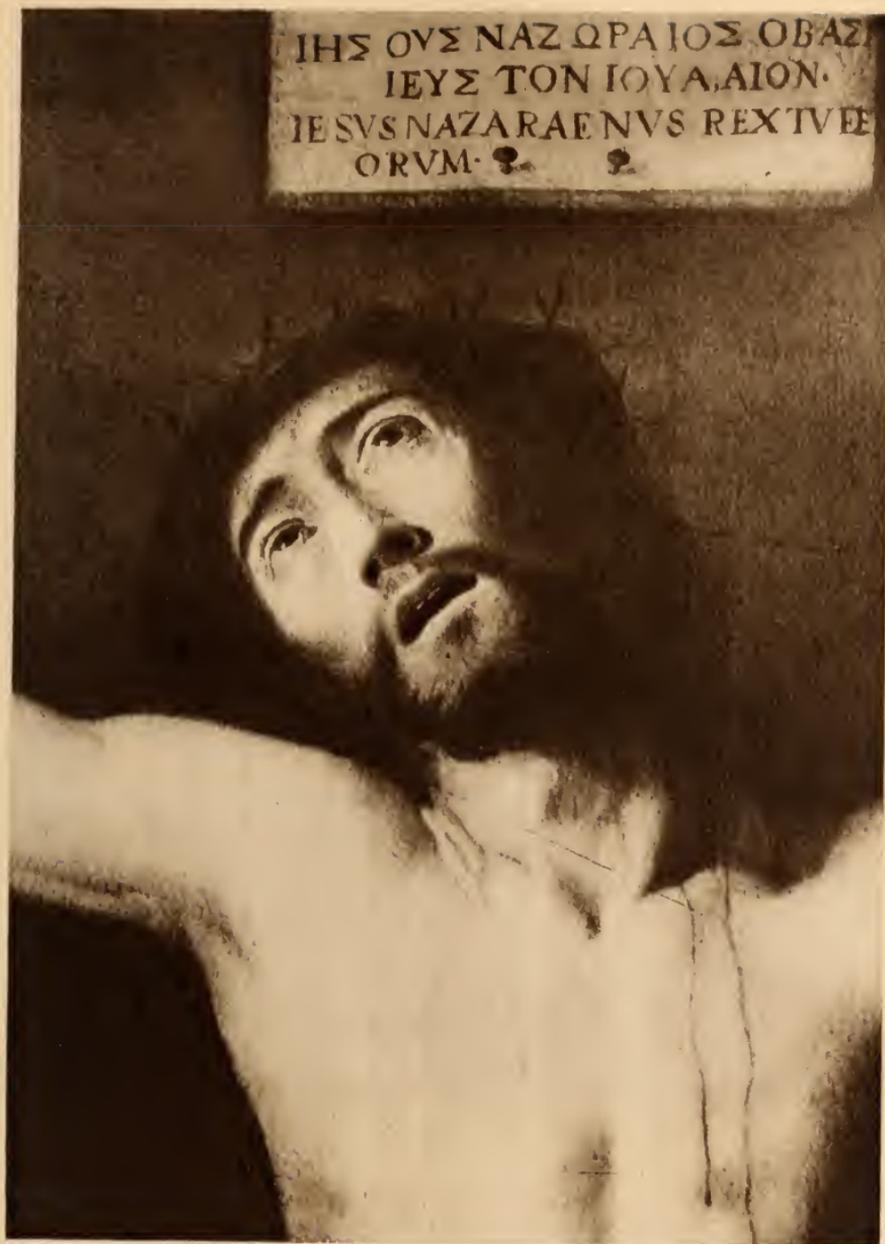
ZURBARÁN. *Cristo crucificado.*

Sevilla. *Catedral. Sacristía de los Cálices.*



ZURBARÁN ? *Cristo crucificado.*

Sevilla. *Museo.*



ZURBARÁN? *Cristo crucificado (Detalle).*

Sevilla. Museo.



ZURBARÁN. *Crucifijo.*

Madrid. *Museo del Prado.*



ZURBARÁN? *Cristo crucificado.*

Madrid. *Colección particular.*



Cristo de la Expiración.

Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). *Iglesia de San Nicolás.*



ALONSO CANO. *Cristo crucificado*

Lecároz (Navarra). *Colegio de los Franciscanos.*



DIEGO VELÁZQUEZ: *Crucifijo*.

Madrid. Museo del Prado. *Procede del Sacramento*.



DIEGO VELÁZQUEZ. *Crucifijo.*

Madrid. *Museo del Prado.*



DIEGO VELÁZQUEZ. *Crucifijo* (Detalle).

Madrid. *Museo del Prado*.



MURILLO ? *Cristo crucificado.*

Valencia. *Catedral.*



JOSÉ DE MORA. *Cristo crucificado.*

Granada. Iglesia de San José.



JOSÉ DE MORA. *Cristo crucificado* (Detalle).

Granada. Iglesia de San José.



Cristo crucificado.

Granada. Catedral.



MANUEL PEREIRA. *Cristo de los Marqueses de Lozoya.*

Segovia. *Catedral.*



Cristo crucificado.

Madrid. *Colección particular.*



JOSÉ RISUBÑO. *Crucifijo.*

Granada. *Sacromonte.*



El Cristo del Amor.

Puerto de Santa María (Cádiz). *Iglesia de los Capuchinos.*



Cristo crucificado.

Sobrado de los Monjes. (La Coruña).



Cristo crucificado.

Salamanca. Catedral nueva. Sacristía



FRANCISCO DE GOYA. *Cristo crucificado.*

Madrid. *Museo del Prado.*



El Descendimiento.

Vich (Barcelona). Museo Miniatura



El Descendimiento.

Santo Domingo de Silos (Burgos). *Claustro del Monasterio.*



El Descendimiento.

León. San Isidoro. Portada del crucero.



El Descendimiento.

Barcelona. Museo.



MIGUEL JIMÉNEZ Y MARTÍN BERNAT. *El Descendimiento.*

Zaragoza. Museo. Retablo de Blesa.



El Descendimiento.

Sevilla. *Catedral. Capilla del Cristo de Maracaibo.*



BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ. *El Descendimiento.*

Granada. *Capilla Real.*



FORMENT. *El Descendimiento.*

Huesca. *Catedral. Retablo.*



FRANCISCO GIRALTE. *El Descendimiento.*

Valladolid. *Iglesia de la Magdalena.*



JUAN DE JUNI. *El Descendimiento.*

Sahagún (León).



PEDRO DE CAMPAÑA. *El Descendimiento.*

Sevilla. *Catedral.*



PEDRO ROLDÁN Y PEDRO NIETO. *El Descendimiento.*

Sevilla. *Parroquia de la Magdalena.*



FERRER BASA. *La Piedad.*

Barcelona. *Monasterio de Pedralbes.*



JAIME CABRERA. *La Piedad.*

Manresa (Barcelona). *Catedral.*



La Piedad.
(Siglo XV)

Segovia. San Miguel.



F. GALLEGOS. *La quinta Angustia.*

Salamanca. *Catedral vieja.*



JUAN NÚÑEZ. *La Piedad.*

Sevilla. *Catedral.*



ESCUELA CATALANA. *La Piedad.*

(Siglo XV)



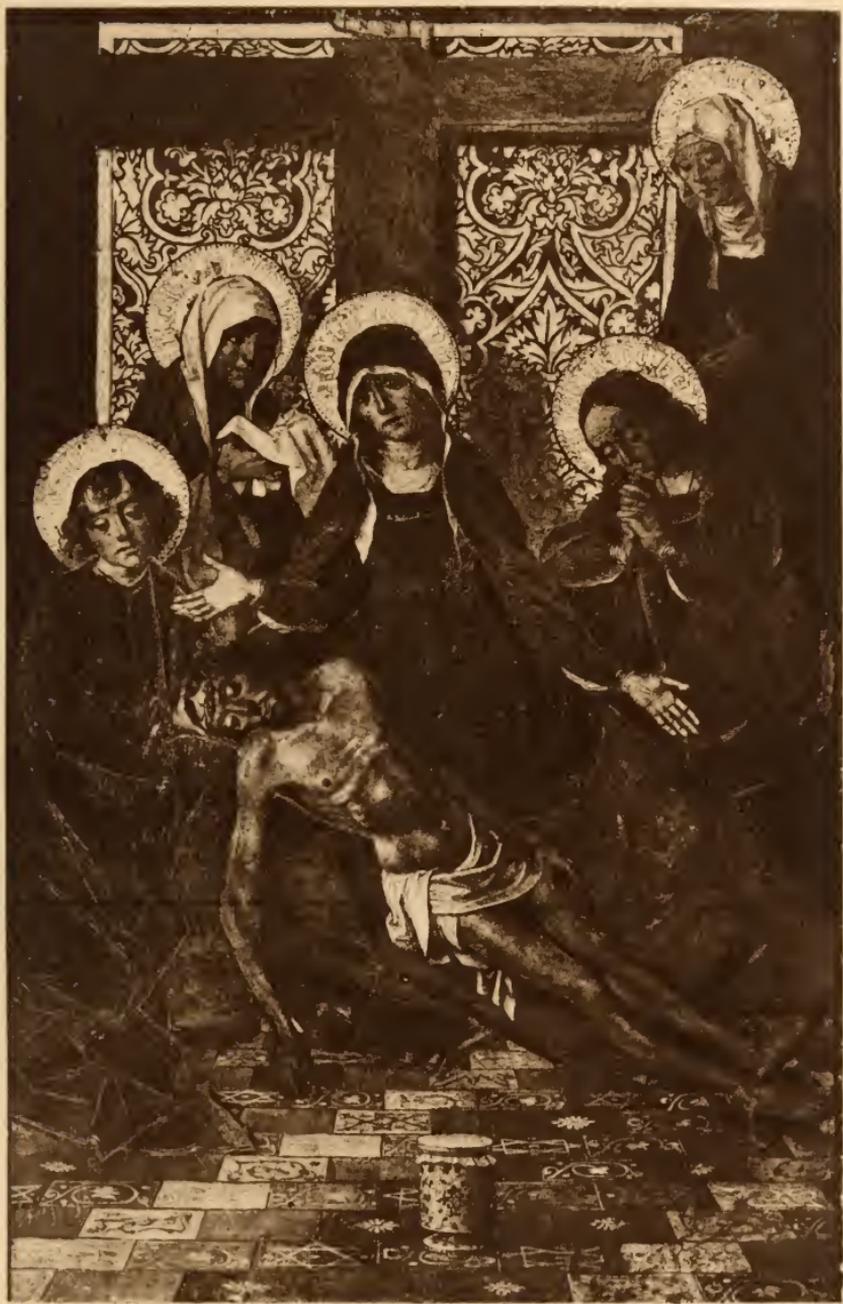
BARTOLOMÉ BERMEJO. *La Piedad.*

Barcelona. *Catedral.*



SANCHO DE ZAMORA, JUAN DE SEGOVIA Y PEDRO GUMIEL. *La Piedad.*

Toledo. *Catedral. Capilla de Santiago.*



ESCUELA DE BERRUGUETE. *La Piedad.*

Palencia. *Catedral. Tríptico.*



La Piedad.

Agreda (Soria). *Iglesia de la Peña.*



La Piedad.

Palencia. Catedral. Tabla de un retablo flamenco.



P. FERNÁNDEZ DE GUADALUPE. *La Piedad.*

Sevilla. *Catedral. Capilla de la Cruz.*



F. DE AMBERES ? *La Piedad.*

Toledo. *Catedral. Capilla de la Concepción.*



La Piedad.

Valladolid. Museo Provincial. Retablo procedente de Mejorada de Olmedo.



GABRIEL YOLY. *La Piedad.*

Ternel. *Iglesia de San Pedro.*



ESCUELA DE CORREA. *La Piedad.*

Madrid. Museo del Prado.



JUAN DE JUNI. *La Piedad.*

Valladolid. *Iglesia de San Martín. Sacristía.*



JUAN DE JUNI. *La Piedad.*

Salamanca. *Catedral vieja. Claustro.*



JUAN DE JUNI. *La Piedad.*

Segovia. Catedral. Retablo.



JUAN DE JUNI. *La Piedad.*

Medina del Campo (Valladolid). *Iglesia de Santiago.*



JUAN DE JUNI. *La Piedad.*

Valladolid. *Catedral. Retablo.*



MORALES. *La Piedad.*

Madrid. *Academia de San Fernando.*



MORALES. *La Piedad.*

Madrid. *Colección particular.*



JUAN DE ANCHETA. *La Piedad.*

Cáseda (Navarra). *Retablo.*



GREGORIO HERNÁNDEZ. *La Piedad* (Detalle).

Valladolid. Museo.



RIBERA. *La Piedad.*

Madrid. Academia de San Fernando.



ALONSO CANO. *La Piedad.*

Madrid. Museo Cerralbo.



MURILLO. *La Piedad.*

Sevilla. Museo.



ESCUELA DE MURILLO. *La Piedad.*

Valencia. *Catedral.*



La Piedad.

(Siglo XVI)

Sevilla. *Iglesia filial de San Juan de la Palma.*



L. SALVADOR CARMONA. *La Piedad.*

Salamanca. Catedral.



GREGORIO HERNÁNDEZ. *Cristo Yacente.*

Segovia. *Catedral.*



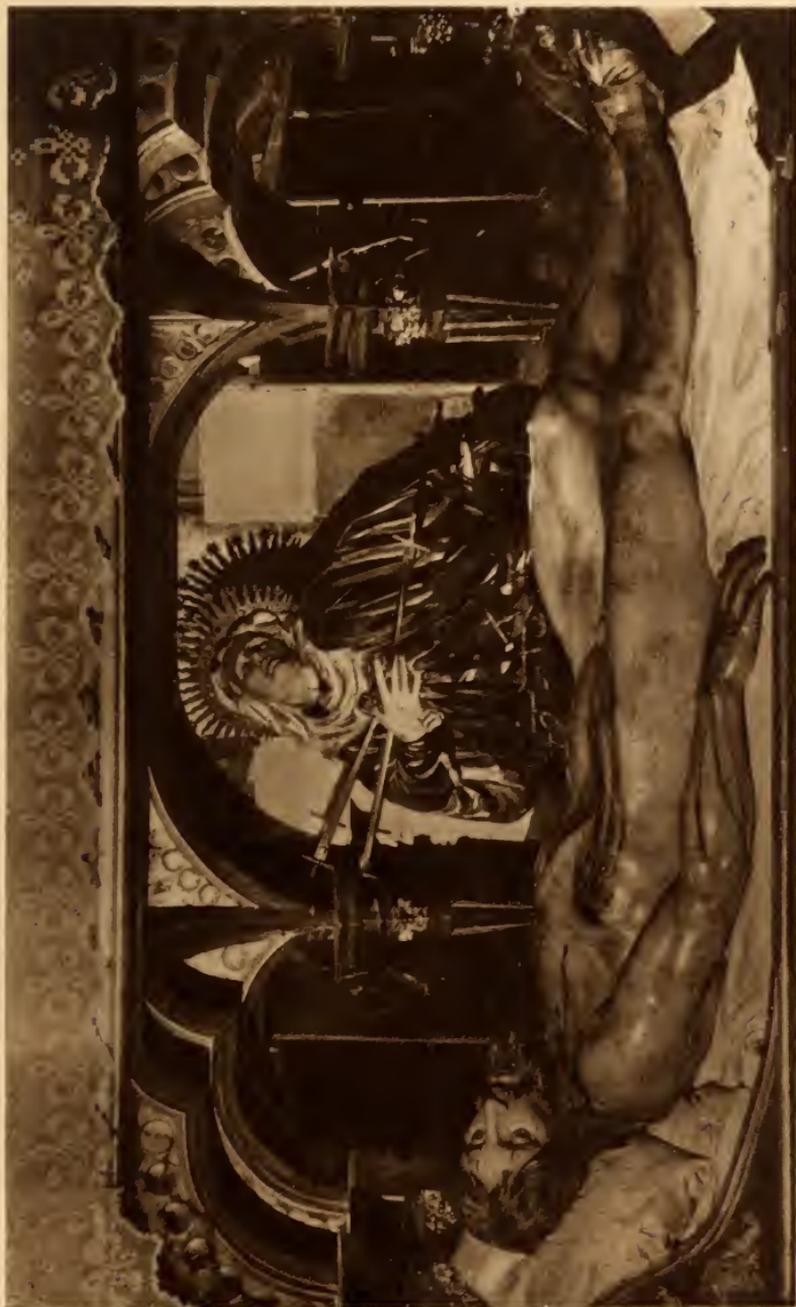
GREGORIO HERNÁNDEZ. *Cristo Yacente (Detalle).*

Segovia. *Catedral.*



GREGORIO HERNÁNDEZ. *Cristo Yacente.*

Madrid. *Capuchinos de El Pardo.*



GREGORIO HERNÁNDEZ. *Cristo Yacente.*

Valladolid. *Iglesia de San Miguel.*



JUAN DE MESA. *Cristo Yacente del Santo Entierro.*

Sevilla.



J. A. ESCALANTE. *Cristo Yacente.*

Madrid. Museo del Prado.



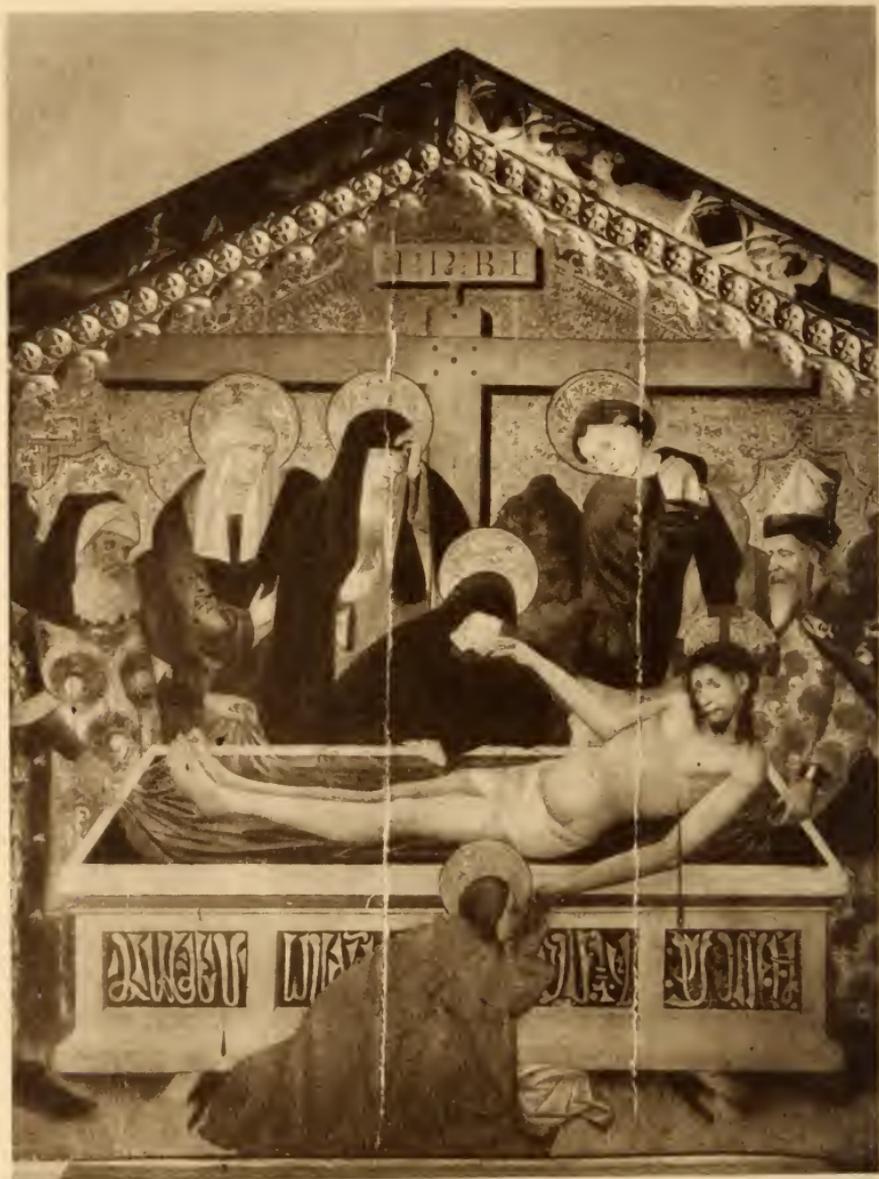
El Santo Sepulcro.

Santo Domingo de Silos (Burgos). *Claustro del Monasterio.*



FERRER BASA. *Cristo en el Sepulcro.*

Barcelona. *Monasterio de Pedralbes.*



El Entierro de Cristo.

Valencia. Monasterio de El Puig.



Frontal de la Pasión.

(Siglo XV)

Valencia. *Catedral.*



PEDRO MILLÁN. *El Santo Entierro.*



DIEGO COPÍN DE HOLANDA. *El Santo Entierro.*

(1514)

Toledo. *Catedral. Cripta.*



JACOBO FLORENTÍN. *El Santo Entierro.*



El Santo Entierro.

(Siglo XVI)

Osuna (Sevilla). *Panteón de los Reyes.*



JUAN DE JUNI. *El Santo Entierro.*

Valladolid. Museo



JUAN DE JUNI. *El Santo Entierro* (Detalle).

Valladolid. Museo.



JUAN DE JUNI. *El Santo Entierro* (Detalle).

Valladolid. Museo



JUAN DE JUNI. *El Santo Entierro* (Detalle).

Valladolid. Museo.



El Santo Entierro.

Valencia. Museo.



DOMINICO THEOTOCÓPULI «EL GRECO». *El Entierro de Cristo.*

Paris. Condesa de la Berandiere.



PEDRO ROLDÁN. *El Entierro de Cristo.*

Sevilla. *Iglesia de la Caridad.*



PEDRO ROLDÁN. *El Entierro de Cristo* (Detalle).

Sevilla. Iglesia de la Caridad.

ACABÓSE DE IMPRIMIR ESTE VOLUMEN DE «LA PASIÓN
DE CRISTO EN EL ARTE ESPAÑOL», DE LA BIBLIO-
TECA DE AUTORES CRISTIANOS, EL DÍA 8 DE
ABRIL DE 1949, VIERNES DE DOLORES
LAS LÁMINAS HAN SIDO HUECOGRA-
BADAS E IMPRESAS POR LA CASA
HAUSER Y MENET, Y EL
TEXTO COMPUESTO E
IMPRESO POR LA
CASA GRÁFICAS
NEBRJA.
S. A.
LAUS DEO VIRGINIQUE MATRI

BIBLIOTECA DE AUTORES CRISTIANOS

VOLUMENES PUBLICADOS

- 1 SAGRADA BIBLIA, de NÁCAR-COLUNGA, 2.ª ed., corregida en el texto y copiosamente aumentada en las notas, Prólogo del excelentísimo y Rvmo. Sr. D. GAETANO CICOGNANI, Nuncio de Su Santidad en España, 1947. LXXX + 1684 páginas en papel biblia, con profusión de grabados y 8 mapas. (Agotada. Se prepara la 3.ª ed.)
- 2 SUMA POETICA, por JOSÉ MARÍA PEMÁN y M. HERRERO GARCÍA, 1944. XLVIII + 672 págs. (Agotada. Se prepara la 2.ª ed.)
- 3 OBRAS COMPLETAS CASTELLANAS DE FRAY LUIS DE LEON. Edición revisada y anotada por el P. Fr. FÉLIX GARCÍA, O. S. A. 1944. XXXVI + 1692 páginas. (Agotada. Se prepara la 2.ª ed.)
- 4 SAN FRANCISCO DE ASIS: *Escritos completos*, las *Biografías* de sus contemporáneos y las *Floreccillas*. Edición preparada por los PP. Fr. JUAN R. DE LEGÍSIMA y Fr. LINO GÓMEZ CANEDO, O. F. M., 1945. XLIV + 872 págs., con profusión de grabados. (Agotada. Se prepara la 2.ª ed.)
- 5 HISTORIAS DE LA CONTRARREFORMA, por el P. RIBADENEYRA, S. I. *Vida de los PP. Ignacio de Loyola, Diego Lainez, Alfonso Salmerón y Francisco de Borja. Historia del Cisma de Inglaterra. Exhortación a los capitanes y soldados de la «Invencible»*. Introducciones y notas del P. EUSEBIO REY, S. I. 1945. CXXVI + 1356 págs., con grabados.—40 pesetas tela, 75 piel.
- 6 OBRAS DE SAN BUENAVENTURA. Tomo I. *Introducción. Breviloquio. Itinerario de la mente a Dios. Reducción de las ciencias a la Teología. Cristo, maestro único de todos. Excelencia del magisterio de Cristo*. Edición en latín y castellano, dirigida, anotada y con introducciones por los Padres Fr. LEÓN AMORÓS, Fr. BERNARDO APERRIBAY y Fr. MIGUEL OROMÍ, O. F. M. 1945. XL + 756 págs.—30 pesetas tela, 65 piel. (Publicados los tomos II, III, IV y V, núms. 9, 19, 28 y 36.)
- 7 CODIGO DE DERECHO CANONICO Y LEGISLACION COMPLEMENTARIA, por los doctores D. LORENZO MIGUÉLEZ, Fr. SABINO ALONSO MORÁN, O. P., y P. MARCELINO CABEROS DE ANTA, C. M. F., profesores de la Universidad Pontificia de Salamanca. Prólogo del Excmo. y Rvmo. Sr. Dr. Fr. José López Ortiz, Obispo de Tuy, 2.ª ed., 1947. XLVIII + 1064 págs. (Agotada. Se prepara la 3.ª ed.)
- 8 TRATADO DE LA VIRGEN SANTISIMA, de ALASTRUEY. Prólogo del excelentísimo y Rvmo. Sr. Dr. Antonio García y García, Arzobispo de Valladolid, 2.ª ed., 1947. XXXVI + 992 págs., con grabados de la *Vida de la Virgen*, de Durero.—40 pesetas tela, 75 piel.
- 9 OBRAS DE SAN BUENAVENTURA. Tomo II: *Jesucristo en su ciencia divina y humana. Jesucristo, árbol de la vida. Jesucristo en sus misterios: 1) En su infancia. 2) En la Eucaristía. 3) En su Pasión*. Edición en latín y castellano, dirigida, anotada y con introducciones por los PP. Fr. LEÓN AMORÓS, Fr. BERNARDO APERRIBAY y Fr. MIGUEL OROMÍ, O. F. M. 1946. XVI + 848 páginas.—30 pesetas tela, 65 piel. (Publicados los tomos III, IV y V, núms. 19, 28 y 36.)

- 10 OBRAS DE SAN AGUSTIN. Tomo I: *Introducción general y bibliografía Vida de San Agustín, por POSIDIO. Soliloquios. Sobre el orden. Sobre la vida feliz.* Edición en latín y castellano, preparada por el P. Fr. VICTORINO CAPÁNAGA, O. R. S. A. 1946. XVI + 784 págs., con grabados. (Agotada. Se prepara la 2.ª ed.—Publicados los tomos II, III, IV y V, núms. 11, 21, 30 y 39.)
- 11 OBRAS DE SAN AGUSTIN. Tomo II: *Introducción a la filosofía de San Agustín. Confesiones* (en latín y castellano). Edición crítica y anotada por el P. Fr. ANGEL CUSTODIO VEGA, O. S. A. 1946. 976 págs., con grabados: (Agotada. Se prepara la 2.ª ed.—Publicados los tomos III, IV y V, núms. 21, 30 y 39.)
- 12-13 OBRAS COMPLETAS DE DONOSO CORTES (dos volúmenes). Recopiladas y anotadas por el Dr. D. JUAN JURTSCHKE, profesor de la Facultad de Filosofía de Madrid. 1946. Tomo I: XVI + 954 págs. Tomo II: VIII + 870 págs.—Los dos tomos, 70 pesetas tela, 140 piel.
- 14 BIBLIA VULGATA LATINA. Edición preparada por el P. Fr. ALBERTO COLUNGA, O. P., y D. LORENZO TURRADO, profesores de Sagrada Escritura en la Universidad Pontificia de Salamanca. 1946. XXIV + 1592 + 122 páginas en papel biblia, con profusión de grabados y 4 mapas.—60 pesetas tela. ed. a una tinta; 80 pesetas tela, a dos tintas. En piel, 100.
- 15 VIDA Y OBRAS DE SAN JUAN DE LA CRUZ. *Biografía*, por el P. CRISÓGONO DE JESÚS, O. C. D. *Subida del Monte Carmelo. Noche oscura. Cántico espiritual. Llama de amor viva. Escritos breves y poesías.* Prólogo general, introducciones, revisión del texto y notas por el P. LUCINIO DEL SS. SACRAMENTO, O. C. D. 1946. XXXII + 1330 págs., con grabados. (Agotada. Se prepara la 2.ª ed.)
- 16 TEOLOGIA DE SAN PABLO, del P. JOSÉ MARÍA BOVER, S. I. 1946. XVI + 952 págs.—40 pesetas tela, 75 piel.
- 17-18 TEATRO TEOLOGICO ESPAÑOL. Selección, introducciones y notas de NICOLÁS GONZÁLEZ RUIZ. Tomo I: *Autos sacramentales.* 1946. VIII + 924 págs. Tomo II: *Comedias teológicas, bíblicas y de vidas de santos.* 1946. XLVIII + 924 págs. Cada tomo, 35 pesetas tela, 70 piel.
- 19 OBRAS DE SAN BUENAVENTURA. Tomo III: *Colaciones sobre el Hexaéméron. Del reino de Dios descrito en las parábolas del Evangelio. Tratado de la plantación del paraíso.* Edición, en latín y castellano, dirigida, anotada y con introducciones por los PP. Fr. LEÓN AMORÓS, Fr. BERNARDO APERRIBAY y Fr. MIGUEL OROMÍ, O. F. M. 1947. XII + 800 págs.—35 pesetas tela, 70 piel. (Publicados los tomos IV y V, núms. 28 y 36.)
- 20 OBRA SELECTA de FRAY LUIS DE GRANADA: *Una suma de la vida cristiana.* Los textos capitales del P. Granada seleccionados por el orden mismo de la *Suma Teológica* de Santo Tomás de Aquino, por el P. Fr. ANTONIO TRANCHO, O. P. (+), con una extensa introducción del P. Fr. DESIDERIO DÍAZ DE TRIANA, O. P. Prólogo del Excmo. Sr. Dr. Fr. FRANCISCO BARBADO VIEJO Obispo de Salamanca. 1947. LXXXVIII + 1164 págs.—45 pesetas tela. 80 piel.
- 21 OBRAS DE SAN AGUSTIN Tomo III: *Contra los académicos. Del libre albedrío. De la cantidad del alma. Del maestro. Del alma y su origen. De la naturaleza del bien: contra los maniqueos.* Texto en latín y castellano. Versión, introducciones y notas de los PP. Fr. VICTORINO CAPÁNAGA, O. R. S. A.; Fray EVARISTO SELJAS, Fr. EUSEBIO CUEVAS, Fr. MANUEL MARTÍNEZ y Fr. MATEO LANSEROS, O. S. A. 1947. XVI + 1048 págs.—45 pesetas tela, 80 piel. (Publicados los tomos IV y V, núms. 30 y 39.)
- 22 SANTO DOMINGO DE GUZMAN. *Orígenes de la Orden de Predicadores. Proceso de canonización. Biografías del Santo. Relación de la Beata Cecilia. Vidas de los Frailes Predicadores. Obra literaria de Santo Domingo.* Introducción general por el P. Fr. JOSÉ MARÍA GARGANTA, O. P. Esquema biográfico, introducciones, versión y notas de los PP. Fr. MIGUEL GELABERT y Fr. JOSÉ MARÍA MILAGRO, O. P. 1947. LVI + 956 págs., con profusión de grabados. 40 pesetas tela. 75 piel.

- 23 OBRAS DE SAN BERNARDO. Selección, versión, introducciones y notas del P. GERMÁN PRADO, O. S. B. 1947. XXIV + 1516 págs., con grabados. 50 pesetas tela, 85 piel.
- 24 OBRAS DE SAN IGNACIO DE LOYOLA. Tomo I: *Autobiografía y Diario espiritual*. Introducciones y notas del P. VICTORIANO LARRAÑAGA, S. I. 1947. XII + 884 págs.—35 pesetas tela, 70 piel.
- 25-26 SAGRADA BIBLIA. de BOVER-CANTERA. Versión crítica sobre los textos hebreo y griego (dos volúmenes). 1947. XXVIII + 2396 páginas en papel biblia, con profusión de grabados y 8 mapas.—En tela, los dos tomos. 80 pesetas; en piel, 125.
- 27 LA ASUNCION DE MARIA. Tratado teológico y antología de textos por el P. JOSÉ MARÍA BOVER, S. I. 1947. XVI + 452 págs.—30 pesetas tela. 65 piel.
- 28 OBRAS DE SAN BUENAVENTURA. Tomo IV: *Las tres vías o incendio de amor. Soliloquio. Gobierno del alma. Discursos ascético-místicos. Vida perfecta para religiosas. Las seis alas del serafín. Veinticinco memoriales de perfección. Discursos mariológicos*. Edición, en latín y castellano, preparada por los PP. Fr. BERNARDO APERRIBAY, Fr. MIGUEL OROMÍ y Fr. MIGUEL OLTRA, O. F. M. 1947. VIII + 976 págs.—45 pesetas tela, 80 piel. (Publicado el tomo V, núm. 36.)
- 29 SUMA TEOLOGICA, de SANTO TOMÁS DE AQUINO. Tomo I: *Introducción general por el P. SANTIAGO RAMÍREZ, O. P., y Tratado de Dios Uno*. Texto en latín y castellano. Traducción del P. Fr. RAIMUNDO SUÁREZ, O. P., con introducciones, anotaciones y apéndices del P. Fr. FRANCISCO MUÑIZ, O. P.—1947. XVI + 1294 páginas, con grabados.—50 pesetas tela, 85 piel. (Publicado el tomo II, número 41.)
- 30 OBRAS DE SAN AGUSTIN. Tomo IV: *De la verdadera religión. De las costumbres de la Iglesia católica. Enquiridión. De la unidad de la Iglesia. De la fe en lo que no se ve. De la utilidad de creer*. Versión introducciones y notas de los PP. Fr. VICTORINO CAPÁNAGA, O. R. S. A.; Fr. TEÓFILO PRIETO, Fr. ANDRÉS CENTENO, Fr. SANTOS SANTAMARTA y Fr. HERMINIO RODRÍGUEZ, O. S. A. 1948. XVI + 900 págs.—45 pesetas tela, 80 piel.
- 31 OBRAS LITURGICAS DE RAMON LLULL: *Libro de Caballería. Libro de Evast y Blanquerna. Féliz de las Maravillas. Poetas* (en catalán y castellano). Edición preparada y anotada por los PP. MIGUEL BATLLORI, S. I., y MIGUEL CALDENTEY, T. O. R., con una introducción biográfica de D. SALVADOR Galmés y otra al *Blanquerna* del P. RAFAEL GINARD BAUCÁ, T. O. R. 1948. XX + 1148 págs., con grabados.—55 pesetas tela, 90 piel.
- 32 VIDA DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO, por el P. ANDRÉS FERNÁNDEZ, S. I. 1948. LVI + 612 págs., con profusión de grabados y 8 mapas. 40 pesetas tela, 75 piel.
- 33 OBRAS COMPLETAS DE JAIME BALMES. Tomo I: *Biografía y Epistolario*. Prólogo del Excmo. y Rvmo. Sr. Dr. D. Juan Perelló, Obispo de Vich. 1948. XLIV + 990 págs. en papel biblia, con grabados.—50 pesetas tela, 85 piel. (Publicados los tomos II y III, núms. 37 y 42.)
- 34 LOS GRANDES TEMAS DEL ARTE CRISTIANO EN ESPAÑA. Tomo I: *Nacimiento e infancia de Cristo*, por el prof. FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN. 1948. VI + 192 págs., con 304 láminas.—60 pesetas tela, 95 piel. (Publicado el tomo III, núm. 47.)
- 35 MISTERIOS DE LA VIDA DE CRISTO, del P. FRANCISCO SUÁREZ, S. I. Volumen 1.º: *Misterios de la Virgen Santísima. Misterios de la infancia y vida pública de Jesucristo*. Versión castellana por el P. GALDOS, S. I. 1948. XXXVI + 916 págs.—45 pesetas tela, 80 piel.
- 36 OBRAS DE SAN BUENAVENTURA. Tomo V: *Cuestiones disputadas sobre el misterio de la Santísima Trinidad. Colaciones sobre los siete dones del Espíritu Santo. Colaciones sobre los diez mandamientos*. Edición en latín y castellano, preparada y anotada por los PP. Fr. BERNARDO APERRIBAY, Fr. MIGUEL OROMÍ y Fr. MIGUEL OLTRA, O. F. M. 1948. VIII + 756 págs.—40 pesetas tela. 75 piel.

- 37 OBRAS COMPLETAS DE JAIME BALMES. Tomo II: *Filosofía jundamental*. 1948. XXXII + 826 páginas en papel biblia.—50 pesetas tela, 85 piel. (Publicado el tomo III, num. 42.)
- 38 MÍSTICOS FRANCISCANOS ESPAÑOLES. Tomo I: FRAY ALONSO DE MADRID: *Arte para servir a Dios y Espejo de ilustres personas*; FRAY FRANCISCO DE OSUNA: *Ley de amor santo*. Introducciones del P. Fr. JUAN BAUTISTA GOMIS, O. F. M. 1948. XII + 702 págs. en papel biblia.—45 pesetas tela, 80 piel. (Publicado el tomo II, núm. 44.)
- 39 OBRAS DE SAN AGUSTIN. Tomo V: *Tratado de la Santísima Trinidad*. Edición en latín y castellano. Primera versión española, con introducción y notas del P. Fr. LUIS ARIAS. O. S. A. 1948. XVI + 944 págs., con grabados.—45 pesetas tela, 80 piel.
- 40 NUEVO TESTAMENTO, de NÁCAR-COLUNGA. Versión directa del texto original griego. (Separata de la Nacar-Colunga.) 1948. VIII + 452 págs., en papel biblia, con profusión de grabados y 8 mapas.—25 pesetas tela, 60 piel.
- 41 SUMA TEOLOGICA de SANTO TOMÁS DE AQUINO. Tomo II: *Tratado de la Santísima Trinidad*, en latín y castellano; versión del P. Fr. RAMUNDO SUÁREZ, O. P., e introducciones del P. Fr. MANUEL CUERVO, O. P. *Tratado de la creación en general*, en latín y castellano; versión e introducciones del P. Fr. JESÚS VALBUENA, O. P. 1948. XX + 888 págs., con grabados.—50 pesetas tela, 85 piel.
- 42 OBRAS COMPLETAS DE JAIME BALMES. Tomo III: *Filosofía elemental y El Criterio*. 1948. XX + 756 págs., en papel biblia.—50 pesetas tela, 85 piel.
- 43 NUEVO TESTAMENTO. Versión directa del griego con notas exegéticas, por el P. JOSÉ MARÍA BOVER, S. I. (Separata de la Bover-Cantera.) 1948. VIII + 624 págs. en papel biblia, con 8 mapas.—30 pesetas tela, 65 piel.
- 44 MÍSTICOS FRANCISCANOS ESPAÑOLES. Tomo II: FRAY BERNARDINO DE LAREDO: *Subida del monte Sión*. FRAY ANTONIO DE GUEVARA: *Oratorio de religiosos y ejercicio de virtuosos*. FRAY MIGUEL DE MEDINA: *Infancia espiritual*. BEATO NICOLÁS FACTOR: *Doctrina de las tres vías*. 1948. XVI + 838 págs., en papel biblia.—50 pesetas tela, 85 piel. (Publicado el tomo III y último, número 46.)
- 45 LAS VIRGENES CRISTIANAS DE LA IGLESIA PRIMITIVA, por el PADRE FRANCISCO DE B. VIZMANOS, S. I. Estudio histórico-ideológico seguido de una antología de tratados patrísticos sobre la virginidad. 1949. XXIV + 1308 págs. en papel biblia.—65 pesetas tela, 100 piel.
- 46 MÍSTICOS FRANCISCANOS ESPAÑOLES. Tomo III: FRAY DIEGO DE ESTELLA: *Meditaciones del amor de Dios*; FRAY JUAN DE PINEDA: *Declaración del «Pater noster»*; FRAY JUAN DE LOS ANGELES: *Manual de vida perfecta y Esclavitud mariana*; FRAY MELCHOR DE CETINA: *Exhortaciones a la devoción de la Virgen*; FRAY JUAN BAUTISTA DE MADRIGAL: *Homiliario evangélico*. Introducciones del P. FRAY JUAN BAUTISTA GOMIS, O. F. M. 1949. XII + 870 págs. en papel biblia.—50 pesetas tela, 85 piel.
- 47 LOS GRANDES TEMAS DEL ARTE CRISTIANO EN ESPAÑA. Tomo III: *La Pasión de Cristo en el arte español*, por el Prof. JOSÉ CAMÓN AZNAR. 1949. VIII + 108 págs., con 303 láminas.—60 pesetas tela, 95 piel.

Al hacer los pedidos haga siempre referencia al número que la obra solicitada tiene, según este Catálogo, en la serie de la B. A. C.

DATE DUE

~~JAN 7 1996~~

~~SEP 2 1995~~

~~[REDACTED]~~

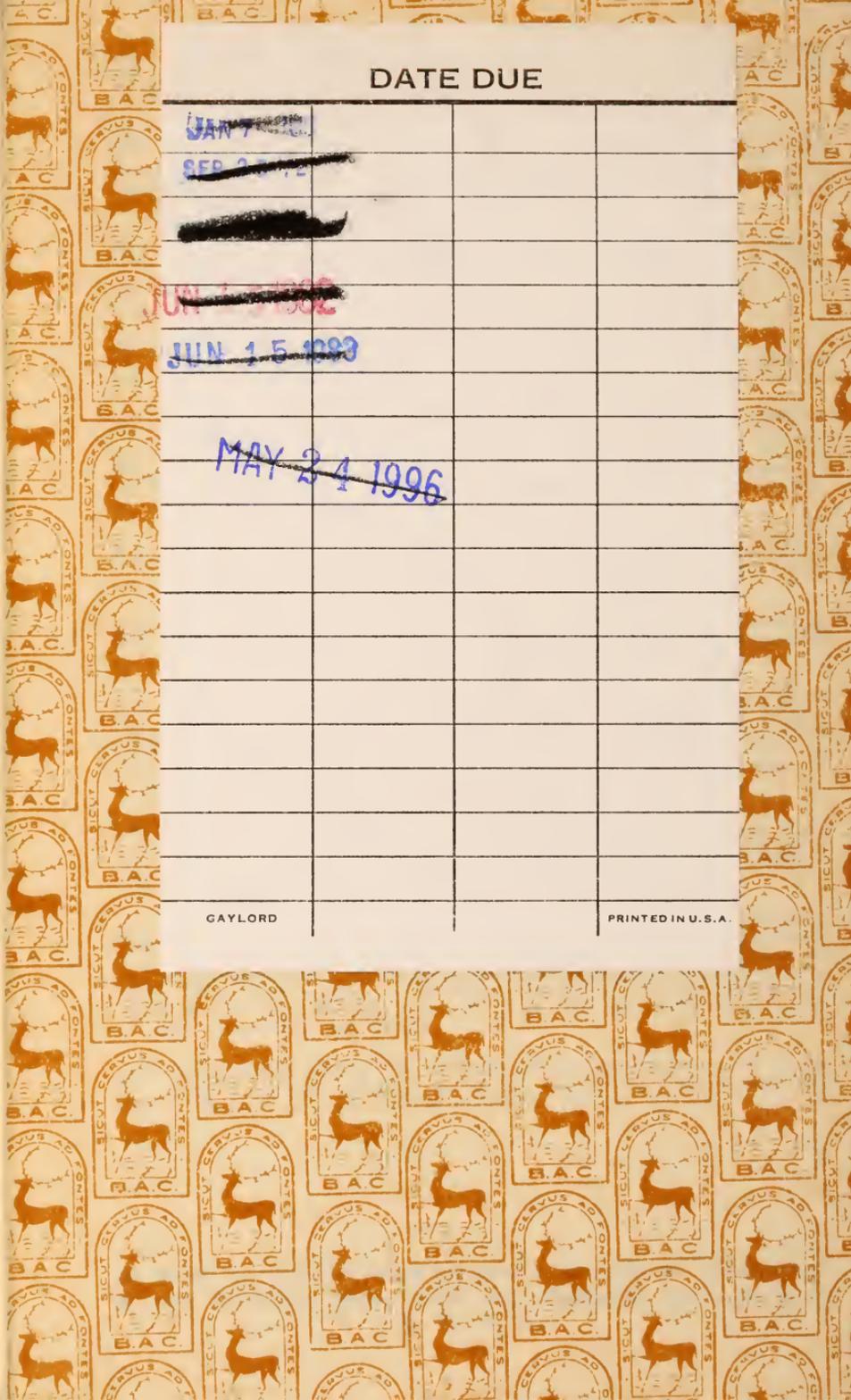
~~JUN 1 1996~~

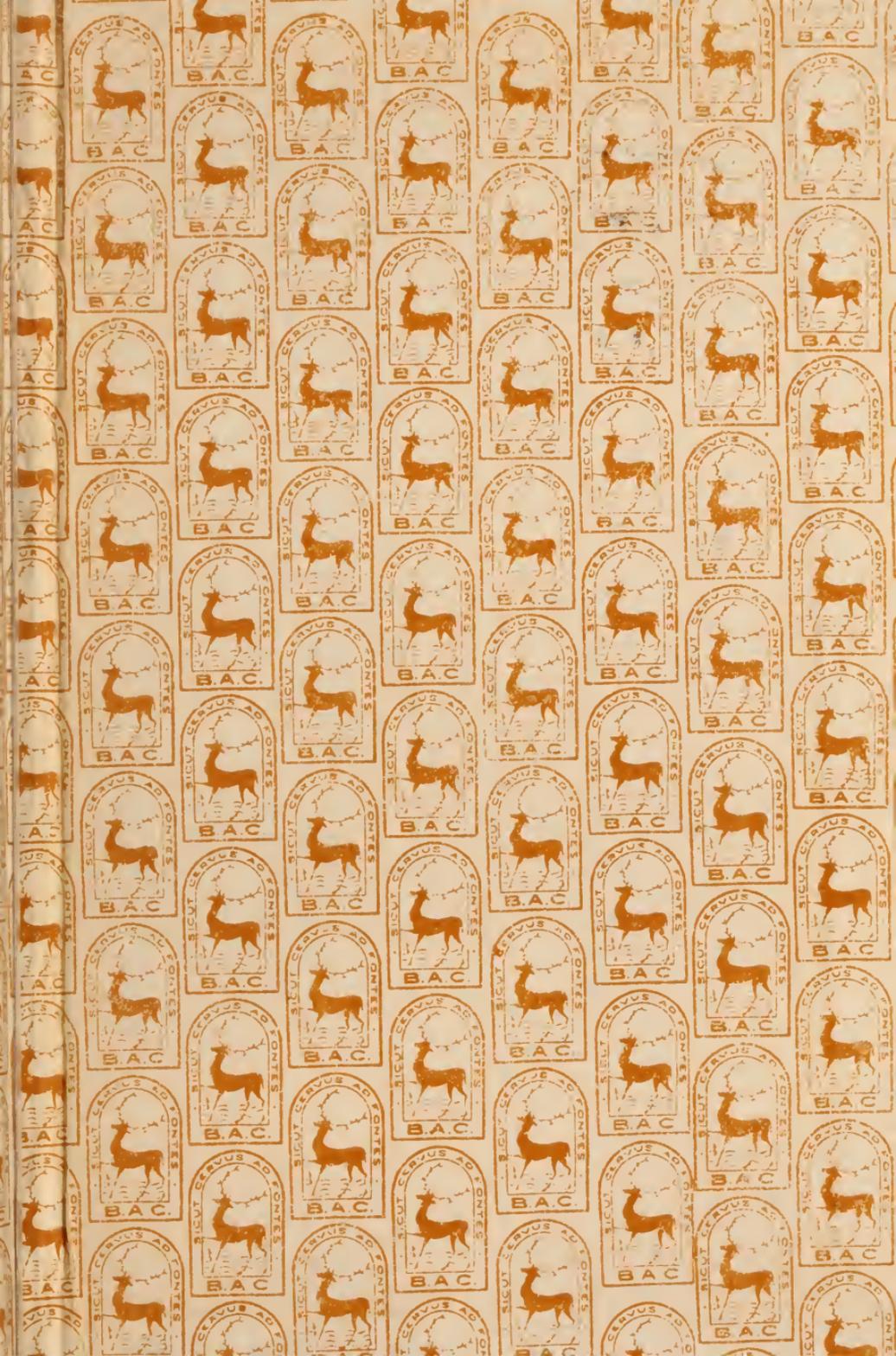
~~JUN 15 1993~~

~~MAY 24 1996~~

GAYLORD

PRINTED IN U.S.A.





N8050 .G75 v.3

La pasion de Cristo en el arte espanol

Princeton Theological Seminary-Speer Library



1 1012 00067 4749

