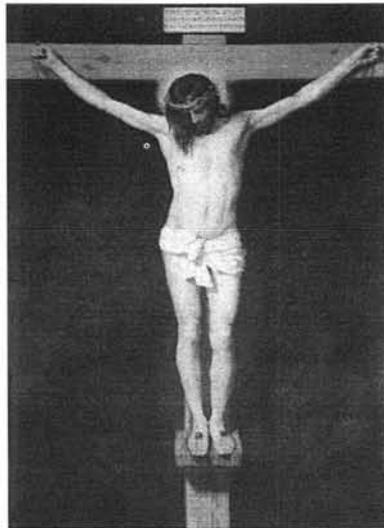

LA CRUCIFIXIÓN EN LA PINTURA ESPAÑOLA

ANTONIO OJEDA CARMONA
ACADÉMICO NUMERARIO

*“No me verá dentro de poco el mundo,
mas sí vosotros me veréis, pues vivo
y viviréis”, dijiste; y ve: te prenden
los ojos de la fe en lo más recóndito
del alma, y por virtud del arte en forma
te creamos visible. Vara mágica
nos fue el pincel de don Diego Rodríguez
de Silva Velázquez. Por ella en carne
te vemos hoy...¹*



Así comienza el poema que don Miguel de Unamuno dedicó a *El Cristo de Velázquez*.

¹ Miguel de Unamuno, *Cristo de Velázquez*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid 1957, p. 94.

En verdad que precisan los pinceles impregnarse de magia para acometer la difícil tarea de llevar al lienzo la imagen de Cristo crucificado. Porque su realización trasciende más allá de lo que pudiera ser una simple escena trágica y la prudencia aconseja, para el mejor entendimiento, que sean tomadas en consideración algunas referencias importantes:

La primera de ellas es que se trata de una divinidad: Jesucristo, pero que al mismo tiempo ha tomado forma humana, se ha hecho Hombre. Dilema muy difícil de interpretar, es casi imposible poder llevar al lienzo esta doble cualidad sin menoscabar la esencia de cada uno de los seres que la componen, es más ¿cómo hace prevalecer sobre un cuerpo que ha sufrido tormento en la cruz el espíritu de Dios?. Los pinceles por sabias manos que los manejen encontrarán aquí una impenetrable barrera, complicada de soslayar.

La segunda es la expresión del dolor: un dolor no solamente físico, sino que atañe también a las profundidades del alma. Y aquí tengo que recurrir a criterio más fiable que el mío para expresar mejor esta idea. El académico Dr. Fernández Dueñas, en sus reflexiones sobre «El dolor en la Pasión. Sentido cristiano del dolor», dice lo siguiente: “...al intentar una aproximación al dolor en la Pasión, no sólo debemos considerar los dolores físicos tremendos que Cristo sufrió en sus carnes de hombre, sino que nos hemos de encontrar un sufrimiento mucho más íntimo, más intenso si cabe, presidido, precisamente, por: la angustia y la soledad”²

Y por último, hemos de recapacitar, la representación de Cristo crucificado es la de un hombre desnudo. Por tanto, precisa de unos amplios conocimientos de anatomía, proporciones y sentido de la estética, con independencia de que se recurra al empleo de modelo natural y de la habilidad que se posea del dibujo, la composición y el color. Sin olvidar que se trata de inmortalizar el cuerpo del Hombre, carne que se hace idea ante los ojos, del cuerpo de Dios.

Como preludeo de estos planteamientos hay que buscar los antecedentes necesarios que hayan podido servir a los artistas para poder alcanzar el nivel cognoscitivo indispensable con el que pudieron tratar el tema con propiedad.

Cuenta el Maestro Pacheco que el Evangelista San Lucas pudo haber hecho la imagen de Cristo Nuestro Señor en edad de varón perfecto, pero no del natural como la de la Virgen Santísima, que se presupone está en la iglesia de Santa María del Pópulo y la Mayor de Roma, sino que pudo haberla pintado con referencias. También nos dice Pacheco que siendo mancebo hizo una copia de una imagen del Señor, que tenía una letra en el cuadro que decía así: “imagen de Nuestro Salvador Jesucristo a imitación de la que envió a Abagaro, que está en Roma, en el monasterio de San Silvestre”³.

El paño con el que enjugó la Verónica el sudor y la sangre de Jesús, y en el que milagrosamente se imprimió su rostro en tres dobleces, puede dar otra referencia; una Santa Faz se guarda en la Iglesia de San Pedro en Roma, otra en la Catedral de Jaén y la

² Ángel Fernández Dueñas, “El dolor en la Pasión, sentido del dolor”, *Boletín de la Real Academia* n° 127, Córdoba.

³ Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, Ed. LEDA, Barcelona, 1982, p. 36

tercera pudiera ser, según Palomino, la que se venera en Alicante con el mismo nombre, autorizada por original con motivo de haber producido singulares prodigios.⁴

Y por último, está el Santo Sudario, con el que fue cubierto el Cuerpo de Cristo y en el que dejó impresa su imagen por la parte anterior y posterior, que se conserva en Turín. Cuenta Palomino que este tesoro pudo ser utilizado por José para bajar el cuerpo del Señor de la cruz y que está manchado con su sangre, pero que para ser depositado en el sepulcro, después de ser lavado y ungido, le envolvieron en otra sábana más limpia y esta se venera en la iglesia de San Esteban de Bizancio, con el mismo nombre de Santo Sudario.⁵ Hay quienes opinan que esta reliquia que guarda la Casa de los Duques de Saboya es una invención del siglo XV, pero no podemos entrar en esa controversia porque no viene al caso. Lo cierto es que ha sido estudiada repetidamente por científicos que han admitido la reproducción de una imagen en ella, llegando a la conclusión de aseverar que, si corresponde a la imagen de Jesús, debió ser un hombre de mediana estatura y muy corpulento.

Después de estas consideraciones, los pintores no han tenido dudas de que retrataban a Dios y aún estimando los sufrimientos que como Hombre había pasado, han procurado tratar su imagen con decoro, idealizándola para que sea admirada con devoción, huyendo de exacerbar la crueldad del tormento. De ahí que a Cristo crucificado procuraran pintarlo respondiendo a unos cánones de bellas proporciones –salvo en algún caso aislado como el que presenta el cuadro de Matías Grünewald siguiendo probablemente las orientaciones de *De Architectura* el tratado del arquitecto romano Vitrubio, nacido en el siglo I a J.C., manual donde expone las reglas que han de guiar el arte, siguiendo la máxima griega según la cual “el hombre es la medida de todas las cosas”. Encerrando el cuerpo humano en un círculo, Vitrubio estaba también afirmando lo divino de sus proporciones; por ironía de la vida, este celebre arquitecto romano fue un hombre a quién la naturaleza no le había sido pródiga en favores y carecía de esplendor físico, según nos relata el académico y también arquitecto Luis Cervera Vera, en un documentado estudio que tienen hecho sobre la vida y la obra de Vitrubio.⁶ Que influyeran esas reglas sobre los artistas durante muchos siglos nos dan testimonio: en primer lugar, Leonardo da Vinci, que ya en siglo XV hizo un bello dibujo basado en la teoría de las proporciones del cuerpo humano de Vitrubio. A principios del siglo siguiente, Alberto Durero se interesó por las leyes que condicionan la construcción corporal del hombre, comenzó a realizar mediciones del cuerpo y en 1528 aparece con carácter póstumo su *Tratado de las proporciones*, en que incluye dibujos hechos a base de diseños geométricos siguiendo los criterios del arquitecto romano.⁷ En 1649 Francisco Pacheco, publicó su tratado *Arte de la Pintura*, en el que se escribe: “De manera que proporción no es otra cosa que una correspon-

⁴ Antonio Palomino, *Museo Pictórico y Escala Óptica*, Ed. Aguilar, Madrid 1947, p. 156.

⁵ *Ibid.* P. 157.

⁶ Luis Cervera Vera, “Vitrubio y su Ciudad ideal”, *Boletín de la Real Academia*, nº 159, Córdoba, 1995, p. 324.

⁷ John Berger, *Alberto Durero*, Alianza Editorial, Madrid 1994, pp. 28-32.

dencia y consonancia de las partes entre sí mismas con el todo. Y a esta consonancia es llamada de Vitrubio conmodulación, porque módulo se dice aquella medida que se toma primero, con lo cual se miden las partes y el todo...”,⁸ también hace referencia a las proporciones del cuerpo humano que trató doctamente Alberto Durero en su libro *De Simetría*.⁹ Y por último Antonio Palomino, en 1715, vio publicado su importante libro *Museo pictórico y escala óptica*, en el que refería en su capítulo V con detalles, las medidas de la simetría del cuerpo humano, según Vitrubio; cita así mismo la obra de Alberto Durero, y nos habla además de otros estudios sobre el tema hechos por Juan de Arfe¹⁰.



⁸ Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, Ed. LEDA, Barcelona 1982, p. 59.

⁹ *Ibid.* P. 62.

¹⁰ Antonio Palomino *Museo Pictórico y Escala Óptica*, Ed. Aguilar, Madrid, 1947, pp. 451-453.

Los artistas no sólo se limitaron a estudiar la estética de las proporciones, fueron más allá en la ampliación de sus conocimientos anatómicos y dedicaron también su tiempo a realizar disecciones para completar aquellos estudios, como hicieron Leonardo da Vinci, Alberto Durero, Donatello, Miguel Ángel, Rafael y otros.

Por lo expuesto vemos que los artistas mantuvieron una constante preocupación por el hombre perfecto, en estatura hidalga y bien proporcionado, según hallamos (dice Palomino) que fue criado por el Artífice supremo en la edad de treinta y tres años. Y en su *Museo Pictórico*, nos informa como medidas ideales, que la cabeza es la octava parte de la figura humana, describiendo el largo de cada uno de los ocho módulos y agrega que su altura es igual a la distancia entre la extremidad del dedo corazón de ambos brazos extendidos, haciendo ángulo recto por el cuerpo.¹¹ De esta manera vemos representada la crucifixión en distintas épocas y por diferentes pintores, con la que poder formarnos un criterio comparativo:

En primer lugar el cuadro antes referido de Matías Grünewald, que como pueden comprobar nos da una imagen distorsionada de Cristo, posiblemente la que más se acerque a lo que realmente ocurrió, pero que inspira más angustia que devoción y se aleja del concepto ideal. Este pintor fue uno de los maestros del último periodo gótico alemán, entre 1505-1510 debió hacer esta obra.

La Crucifixión, del maestro de la escuela flamenca Roger Van der Weyden, está en el Museo Real de Amberes, pintada hacia 1450. Sobre el entramado ojival de una nave grisácea destaca el Crucificado, de perfectas proporciones y en primer término, al pie de la cruz, la Virgen con San Juan y las Marías, mientras que en un altar al fondo se celebra la Misa.

El Calvario, de Jacobo Cornelisz van Oostanen, del Museo de Amsterdam, es un curioso cuadro que contiene toda la Pasión del Señor, con un estilo de enlace entre finales del gótico y principios del renacimiento que este pintor holandés supo conjugar con gracia.

Santo Domingo adorando el Crucifijo, de Fray Angélico, fresco de San Marcos de Florencia, se estima de 1440. Este pintor que inicia la nueva cultura del Renacimiento, puede considerarse como un "*humanista cristiano*".

El **Calvario** de El Bosco, de los Reales Museos de Bruselas, es una obra original en la que no aparecen las fantasías ni los monstruos tan famosos de la iconografía de este pintor, aunque es un cuadro extraño porque el Crucificado, pintado con delicadeza, parece ajeno a la escena que se desarrolla a sus pies, de un lado la Virgen y San Juan en aparente conversación y del otro un donante arrodillado junto a San Pedro. Esta tabla debió ser pintada por el año 1485.

La Crucifixión, de Perugino, de la Galería Nacional de Washington. Hacia 1485 también. Un Cristo hermoso y airosamente proporcionado al que acompañan en dolorosa soledad las esbeltas figuras de la Virgen, San Juan, San Jerónimo

¹¹ Ibid. P. 450.

y María Magdalena. Este retablo es un ejemplo del arte del siglo XV.

Una de las más bellas composiciones de **La Crucifixión**, es la de Rafael de Urbino, está en la Galería Nacional de Londres. Discípulo de Perugino, es posiblemente el pintor que más ha influido en la historia del Arte. Esta obra armoniosa nos presenta una imagen de Cristo de una perfección inigualable, de mística solemnidad. Pintada entre 1502-1503.

El Calvario, de Andrea Mantegna, del Museo de Louvre, fue parte de un retablo hecho en la década de los cincuenta de mil cuatrocientos. Composición espectacular que destaca las tres cruces con sensación de profundidad, sobre un plano bajo con muchas figuras de la Pasión. Cristo en serenidad, dibujado con acusada anatomía, contrasta con la agitada expresión de los dos ladrones.

La Crucifixión, de Pablo Veronés, del Museo de Budapest. Pintor de la escuela veneciana; una brillante aureola resalta la imagen de Cristo, de bellas proporciones y magníficamente pintada, negras nubes acentúan la tragedia de la escena y la vertical de la Cruz se eleva sobre un buen compuesto triángulo formado por una desmayada Dolorosa que sostiene con delicado gesto San Juan, con la Magdalena abrazada al madero. Pertenece a la segunda mitad del siglo XVI.

Cristo en la Cruz de Pedro Pablo Rubens, de la Antigua Pinacoteca de Munich. El exuberante barroquismo de esta pintura le acerca mucho a la mística española, con la soledad de la imagen sobre un fondo oscuro está un Cristo robusto que cuelga de un travesaño corto de la cruz, obligando el ángulo de sus brazos. Rubens estuvo dos veces en España, en 1603 y 1628 fue amigo de Velázquez y es de suponer que conociera el “*tenebrismo*” de nuestra iconografía.

Y Crucifixión III, de Paul Delvaux, del Museo voor Schone Kusten de Amberes. Una macabra escena sobre la que destaca con decoroso respeto Cristo tratado al modo de los pintores flamencos de finales del gótico. Pintura de 1957. Raro lienzo de un artista que dedicó toda su obra al desnudo femenino; salido del expresionismo, militó en el surrealismo y alcanzó la influencia metafísica.

Pasemos ahora a ocuparnos de los pintores españoles, motivo de esta comunicación, en los que encontraremos una gran diferencia sobre el tratamiento del tema. Si en las anteriores muestras hemos contemplado el ideal humanista de tantos celebrados artistas de media Europa, en las siguientes veremos por contraposición la mística religiosa de los españoles:

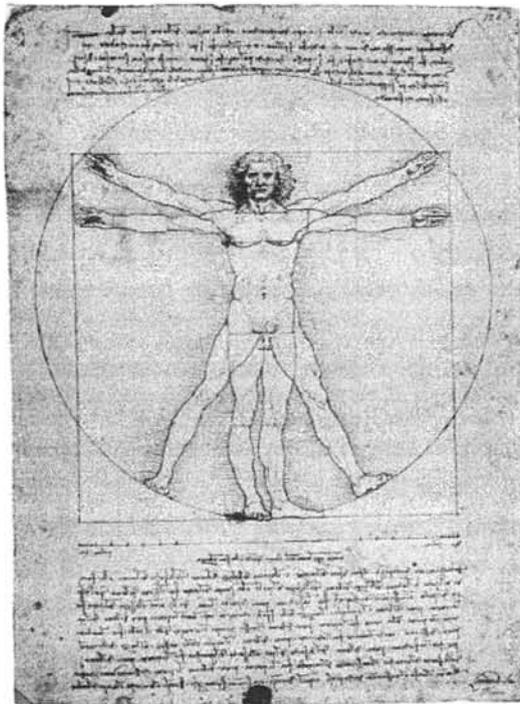
Como punto de partida tenemos el magnífico dibujo de las proporciones del cuerpo humano, al que ya hemos citado, sacado de *De Architectura* de Vitrubio, hecho por Leonardo da Vinci, para que nos sirva de referencia; observen como entre un círculo y un cuadrado se desarrolla la equilibrada constitución de un hombre.¹²

Si lo comparamos con el Cristo de Velázquez, podremos advertir como en la composición de este cuadro, la imagen del Crucificado se asemeja bastante a la figura dibujada por Leonardo y guarda las proporciones ideales. Julián Gállego recuerda una leyenda de este cuadro en relación con el Convento de Benedictinas

¹² Stan Smith y Linda Wheelwr, *Dibujar y pintar la figura* Ed. Blume, Madrid, 1985, p. 15.

de San Plácido, en Madrid: se cuenta que el rey Felipe IV lo hizo pintar como expiación de un enamoramiento sacrílego que había concebido hacia una joven religiosa, aprovechando la vecindad del edificio con la vivienda del protonotario de Aragón, don Jerónimo de Villanueva, quien, sospechoso de tercería en tan escabroso asunto, fue apresado por la Inquisición y trasladado inmediatamente a su prisión en Toledo.

Después de estar en la sacristía del convento, este cuadro pasó a propiedad de Godoy; a su caída en desgracia, le fue confiscado, después devuelto a su heredera la condesa de Chinchón, que lo ofreció en venta en París, pero falleció antes de enajenarlo y lo recibió como legatario su cuñado el duque de San Fernando, quién regaló el



lienzo a Fernando VII, que lo envió al Museo.¹³ Se supone pintado hacia 1632.

Pantorba lo describe así: “Adosado al madero, antes que pendiente de él, este Jesús parece sumido en dulce sueño, antes que muerto por muerte amarga”¹⁴, es un cuadro de una serenidad impresionante, Cristo está representado con dignidad, su cuerpo es de suma perfección, no hay en él contracción muscular alguna, reposa tranquilamente sobre el subpedáneo, solo los cuatro clavos y unas pocas huellas de sangre recuerdan el tormento. Parece como si ya cumplida su misión humana, Velázquez hubiese pintado al Hijo de Dios más que al hombre, sobre un fondo neutro que no distrae la escena; centremos la atención sobre la hermosa cabeza, apenas esbozado el perfil con delicado respeto que mueve a devoción, lo que hace

¹³ Alfonso E. Pérez Sánchez, *Velázquez*, Ed. Museo del Prado, Madrid, 1990, p. 180.

¹⁴ *Ibid.* Pp. 180-182.

decir a Unamuno:

*Sobre tu pecho la cabeza doblas
cual sobre el tallo una azucena ajada
por el sol; dobla tu frente ebúrnea
de la ciencia del mal la pesadumbre.
Tu rostro como oculto y despreciado
con la vergüenza del común linaje.*¹⁵

Y en otra estrofa agrega:

*Sobre tus hombros cae como cascada
de vida desbordante tu melena
virgen de nazareno, esa gavilla
morena de opulencia a la que nunca
tocó navaja.*¹⁶

Otro cuadro más pequeño de Velázquez, **Cristo en la cruz**, fue pintado un año antes del **Cristo crucificado** (1631), perteneció al convento de las Bernardas Recoletas, de Madrid, donde estaba ignorado hasta que fue descubierto no ha mucho; las monjas lo ofrecieron al Estado a través de la Dirección General de Regiones Devastadas a cambio de la restauración de su Templo al finalizar la guerra civil 1936-39. El Ministro de Educación de entonces lo destinó al Museo del Prado en 1946¹⁷. Es un cuadro de muy delicada factura, la postura del Señor es muy parecida a la del lienzo anterior, sólo los brazos aparecen levantados y la cabeza también en aptitud implorante al cielo. El cuerpo está magníficamente dibujado, resaltando su estudiada anatomía, sin embargo existe una gran diferencia expresiva entre ambas obras, esta segunda posee menor tensión emocional.

Fernando Gallego, influenciado por el realismo flamenco-germánico de Petrus Cristus, Bouts y Schongauer, muestra con esta **Crucifixión** una buena prueba de ello, sobre un minucioso fondo con casas, torres y montañas, de luminosos colores destaca un Cristo famélico sobre la cruz, a sus pies y a la derecha la imagen de la Virgen María, a la izquierda la de San Juan, estas dos figuras con sus angulosos y ricos ropajes acaparan la belleza de la escena. El Crucificado es de una frágil delicadeza. Este pintor nacido en Salamanca, es un genuino representante de la plástica castellana del último tercio del siglo XV.

Al ocupar el cargo de Virrey de Nápoles, el Duque Don Pedro de Girón, encargó a José de Ribera, que residía allí, que pintase cinco lienzos para la Colegiata de

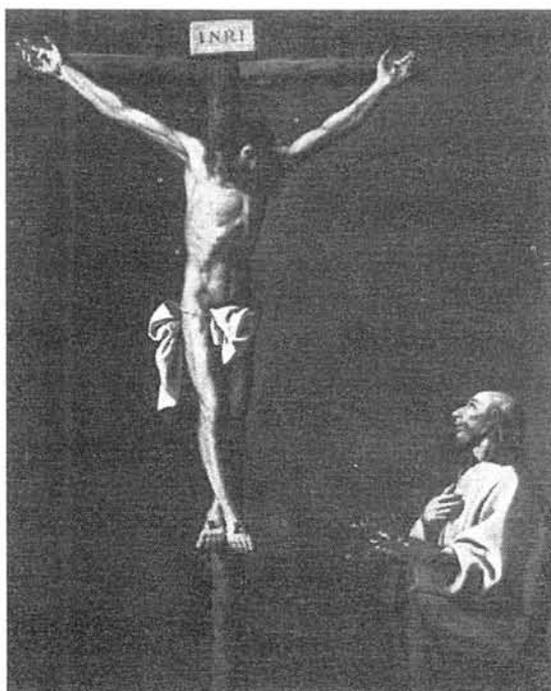
¹⁵ Miguel de Unamuno, *Cristo de Velázquez*, Ed. Espasa-Culpc, Madrid, 1957, p. 94

¹⁶ *Ibid.* P. 95.

¹⁷ Alfonso E. Pérez Sánchez, *Velázquez*, E. Museo del Prado, Madrid 1990, p. 178.

¹⁸ Jesús Fernández Perera, *Ribera, cumbre del barroco*, Ed. Rayuela, Madrid, 1972, pp. 11-84.

Osuna, entre ellos uno de gran tamaño que representase **El Calvario**.¹⁸ En esta obra, Ribera dejó evidente su inclinación por el tenebrismo naturalista del que se había sentido influido por el pintor Caravaggio. El Cristo que aquí lleva al lienzo, se inclina ligeramente al lado izquierdo con expresión dolorida, recibe una dura luz del lado opuesto. El pintor mostró en toda su obra una clara inclinación por el desnudo masculino en el que demostrar sus amplios conocimientos de la anatomía, y aquí en esta crucifixión realiza una prueba de ello, sobre todo en el pecho contraído con dolor de muerte. La expresiva mirada del Señor dirigida hacia el cielo parece respon-



der a la penúltima palabra de la pasión: “Todo está cumplido”. Fue pintado hacia 1620.

Cristo crucificado, con la Virgen, la Magdalena, San Juan Evangelista y ángeles, la procedencia más cierta de este cuadro de El Greco, es de la iglesia de los Jesuitas de Toledo, la fecha aproximada de su ejecución es de 1600-1605, corresponde estilísticamente a la serie de Illescas, es un grupo muy armonioso que se distingue por una atmósfera en la que predomina una gran fuerza espiritual. De las obras del cretense, el Cristo con mejor proporción anatómica es el que encuadra esta escena, escoltado por el equilibrio compositivo de las imágenes de la Dolorosa y San Juan y arropado al pie de la cruz por la figura arrodillada de la Magdalena y un ángel implorante; otros dos ángeles que a derecha e izquierda vuelan bajo los brazos del Señor, recuerdan idéntica colocación en la **Crucifixión** de Rafael de Urbino.

De El Greco es este pequeño óleo del Museo de Amsterdam titulado **Cristo Crucificado**, pintado entre 1600-1610, el manierismo de influencia veneciana nos da una imagen distinta a las que hemos comentado: Cristo presenta una figura semejante a la llama de un cirio que se lleva ondulante, pintado con una totalidad

de delicados grises; su expresión es de pura espiritualidad. La violencia de la visión recae en el celaje del fondo con un desolado paisaje alumbrado por luminosas nubes¹⁹. Como costumbre en este artista, pinta repetidas versiones de la misma obra, se tiene noticia de otro lienzo en el Museo de la Santa Cruz de Toledo y otros en los museos de Cleveland y Filadelfia.

Francisco de Zurbarán hizo una larga serie de Crucificados, entre los que se encuentra éste que posee el Instituto de Arte de Chicago, adquirido en 1953 de un convento de Jesuitas²⁰. El lienzo data de 1627, posiblemente el más bello de los que hizo Zurbarán, la postura de Cristo en quietud serena, los brazos en ángulo obtuso, la cabeza dejada caer sobre el lado derecho, el cuerpo es robusto y deja sentir su peso inclinado al lado izquierdo, por el que percibe con fuerza la luz que acentúa su relieve sobre un fondo de cielo vestido de luto del que destaca el blanco zurbaranesco del paño de pureza que se enrolla a su cintura en desmadejados pliegues que caen junto a su pierna derecha.

El museo de Bellas Artes de Sevilla guarda otro magnífico Crucificado de Zurbarán, es un Cristo agonizante, su cabeza gira hacia el hombro izquierdo con la mirada en alto y la boca entreabierta, el cuerpo está rígido destacando en él la contracción del torso, muy bien dibujado; la iluminación la recibe desde el lado derecho con más suavidad que en el cuadro anterior, el paño de pureza es simple, sin los angulosos pliegues de la pintura descrita. Quietud y noche negra para el fondo. Se considera que corresponde al periodo de su obra de 1630-1635.

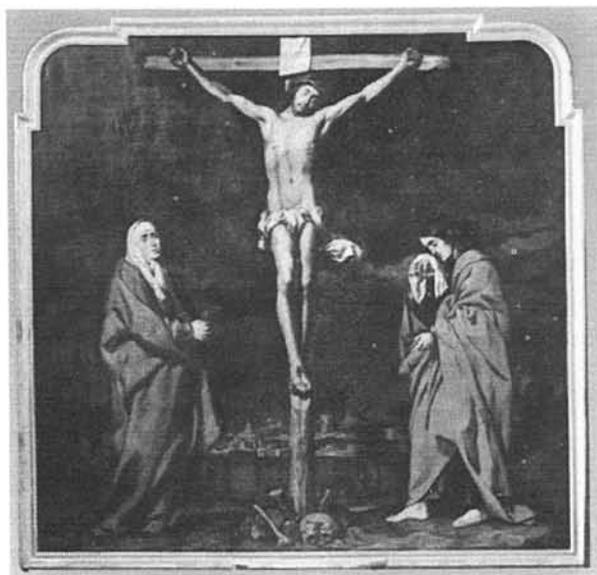
Cristo, con San Lucas como pintor, cuadro de Zurbarán que nos recuerda la cita que al principio se ha hecho sobre la imposibilidad de que San Lucas pintase a Nuestro Señor porque no llegó a conocerlo; aquí parece que el pintor plantea un diálogo entre Cristo y el Evangelista, tal vez el estado de ánimo de Zurbarán haya llevado a algunos autores a estimar que se trata de un autorretrato y no de San Lucas. Como si esa comunicación íntima respondiese a la necesidad de consuelo que el artista precisaba para mitigar las penalidades que le afligían. Había muerto su esposa después de catorce años de matrimonio, su hija Isabel Paula, casada, le agobiaba por su carácter díscolo y su sensibilidad se vio muy afectada con la publicación por Pacheco de un libro con una larga lista de pintores en la que no le había incluido a él. Todo esto, lo sumió en una depresión que le indujo a buscar asilo en la Merced Descalza en 1639 y allí, pasados unos meses, ya en 1640, pintó este cuadro.

Cristo clavado en la cruz, presenta su lado derecho completamente desnudo, por el paño dividido en dos, su anatomía de relevante musculatura presenta caracteres escultóricos al recibir una fuerte luz que endurece los contornos, los pies cruzados y la cabeza envuelta en la sombra mira a la acongojada figura que hay a sus pies. El fondo es una línea de horizonte sombrío.

Murillo aporta poco a poco a la Pasión de Cristo, su religiosidad se dedica con

¹⁹ Giorgio T. Faggin, Raffaella Martí y Ugo Ruggiene, *Enciclopedia de los Museos*, Ed. Argos Vergara, 1990, p. 194.

²⁰ José M^a Carrascal Muñoz, *Francisco de Zurbarán*, Ed. Giner Madrid, 1973, p. 56.



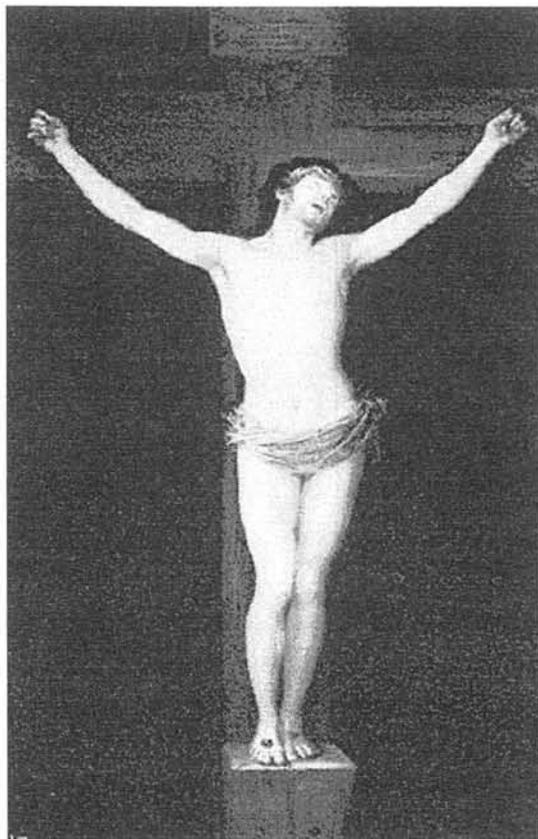
especial atención a la Inmaculada y otros asuntos místicos, esta crucifixión que se conserva en el Museo del Prado y otra que guarda la Catedral de Sevilla, como las que tienen la Galería de Viena y el Ermítage de Leningrado, no pueden estimarse como obras importantes de este pintor.²¹

El Calvario, de Antonio del Castillo, que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, es una de sus más importantes obras en la que el pintor cordobés plasma con su gran maestría en el dibujo, la forma y el color una extraordinaria composición.²² Cristo, de cuidadas proporciones y correcta anatomía, está en el último trance de la muerte, su cabeza todavía no se ha desplomado sobre el pecho, aparece inclinada hacia el hombro izquierdo. El artista centra el dramatismo de la escena en todo el conjunto del cuadro, el Redentor junta sus pies en un solo clavo, al patetismo de su figura descansando de la agonía se une la imagen de la Virgen en la que el pintor ha sacrificado la belleza a favor de la expresión de sublime dolor, también San Juan acusa una profunda pena. 1649 parece ser año de su ejecución, este lienzo estuvo destinado a la capilla de la Inquisición; cuando la desamortización quedó abandonado hasta que fue depositado en el Museo de Bellas Artes.

Goya también pintó un Cristo Crucificado en 1780 destinado a la Real Academia de San Fernando, que presentó junto con su solicitud de admisión por consejo de Bayeu. Consciente de la importancia que le daba a este hecho, se esmeró en ejecutar un cuadro al estilo académico, sin la fuerza de su propio quehacer, sólo en la realización de la cabeza encontramos al auténtico Goya —como ocurre con Velázquez, toda la pasión puesta en la obra la hallamos aquí— la expresión del rostro parece clamar con desgarramiento *¡Dios mío, Dios mío! ¿Por qué me has abandonado?*. El cuerpo está

²¹ Rafael Pérez Delgado, *Bartolomé Esteban Murillo*, Madrid, 1972, p. 194.

²² José Valverde Madrid, *Nuevos datos sobre el pintor Antonio del Castillo*. Ed. Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1976 p. 213.



modelado con delicadeza, sin ninguna alteración muscular ni apenas derramamiento de sangre, blandamente está colocado sobre el subpedáneo. Con todo, es un lienzo magnífico de blanco cuerpo destacándose sobre la tiniebla negra de la noche.

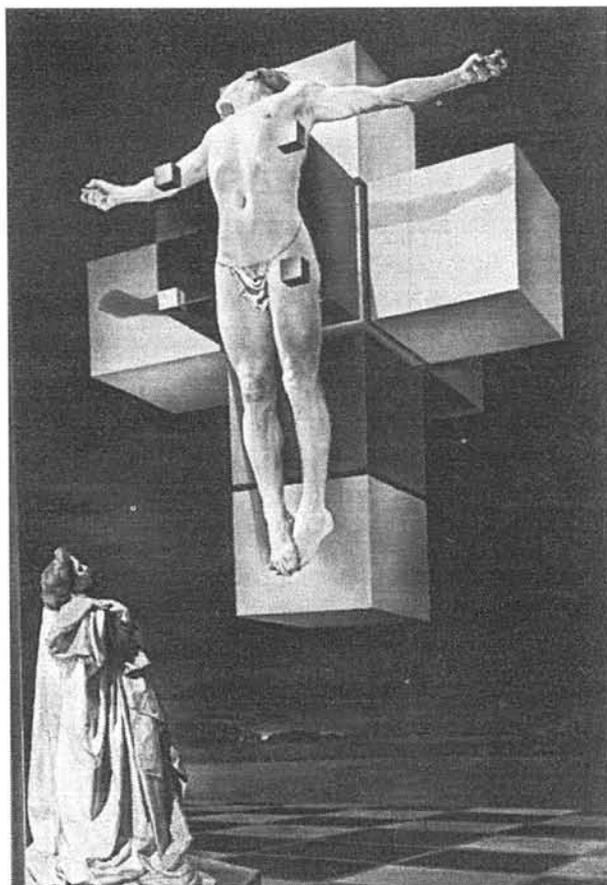
Este cuadro también tiene su historia, cuando en 1791 se inauguró la iglesia de San Francisco el Grande, de Madrid, le fueron solicitadas a la Real Academia de San Fernando algunas obras de arte para completar su adorno y entre los cuadros cedidos fue este **Cristo Crucificado**. En 1816, Goya protestó por ello, sin que fuese atendido; tras la desamortización el cuadro pasó al Museo de la Trinidad y allí permaneció hasta que por Real Decreto 1872 ingresó en el Museo del Prado.²³

A partir de entonces cesó el gran mecenazgo de la iglesia a favor del Arte, y los pintores españoles se desligaron de los temas religiosos, hasta la llegada de Dalí.

Con su conversión al misticismo, que confesó diciendo” *“Mi obra está dentro de la traición espiritual de Zurbarán, Murillo, Valdés Leal y los grandes místicos,...”* Él no necesitaba ayudas, era su propio mecenas, no acababa de dar su primera pincelada a un cuadro, cuando ya lo tenía vendido. En 1951, Dalí pintó **El Cristo de San Juan de la Cruz**, que se encuentra en el Museo de Arte de Glasgow, una revolucionaria obra en la que Cristo presenta una inusitada perspectiva tomada desde arriba,

²³ Pierre y Juliet Wilson, *Vida y Obra de Francisco de Goya*, Ed. Juventud, Barcelona, 1974, p. 77

²⁴ Ramón Gómez de la Serna, *Dalí*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1977, p. 193.



con el cuerpo inclinado hacia delante que parece sostenerse con la tirantez de los brazos clavados a la cruz; imitando a Velázquez, la cara queda oculta por el cabello que cubre su cabeza. Al pie del cuadro un paisaje de Cadaqués bajo una puesta de sol.²⁴

En 1954, Dalí volvió al mismo tema con su **Corpus Hypercubicus**: aquí la imagen de Cristo se presenta frontal, ingrávida, sin el apoyo de la cruz, que simbólicamente es sustituida por una agrupación de cubos, posiblemente en referencia al “*Discurso sobre la figura cúbica*” del arquitecto Juan de Herrera, al que el artista tenía manifestada su personal inclinación; el cuerpo es anatómicamente perfecto, sin ninguna herida ni rastro de sangre, los pies unidos pero sin herida de clavo alguno, las manos aparecen agarrotadas como si hubieran sido clavadas, la cabeza vuelta hacia atrás, ocultando la cara al estilo velazqueño, sólo deja entrever la mandíbula sin barba. Cuatro pequeños cubos superpuestos pudieran recordar los cuatro clavos. Más que una imagen devota, resulta una apolínea figura mitológica, Dalí se entrega no tanto a la religiosidad del cuadro como a su resolución técnica. Al pie del cuadro está Gala con un rico ropaje en homenaje al barroco, y por la diferencia de tamaño con el Cristo parece quedar relegada al papel de donante. Esta obra se conserva en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.²⁵

²⁵ Max Gerarg, “Dalí”, Ed. Blume, Madrid, 1968, p. 98.

Y para terminar, tenemos un asombroso cuadro de **Cristo** que fue la revelación en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, en 1984, le otorgaron primera medalla, pintado por Benito Prieto Coussent, el único autor vivo de esta lista de los que trataron el tema. Miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes de Granada, que quiso retornar a la profunda tradición mística de la pintura española, con esta obra digna de Navarrete, Valdés Leal o Ribera, un lienzo de gran tamaño, que nos devuelve el criterio expuesto al principio sobre Grünewald. Es una obra trágica: sobre una tosca cruz está la imagen prácticamente colgada del travesaño, las manos clavadas y atadas, el cuerpo retorcido apoyado en un aditamento perpendicular al tronco vertical de la cruz que le sirve de sostén y las piernas cruzadas clavados los pies en un segundo travesaño; la cabeza caída sobre el pecho, ocultando la cara –como hizo Velázquez– con la gran mata de pelo que le cae por la frente, coronada con grandes espinas. El paño de pureza se divide a ambos lados de las piernas en amplias arrugas y todo el cuerpo se encuentra bañado en sangre. Es una pintura realista que sobrecoge por su dramatismo. Benito Prieto, como el Greco, también tiene hechas varias versiones de este **Cristo** extraordinario. A la importancia de su obra hay que agregar su valor por revalidar el tenebrismo de la pintura religiosa española.