

## Una imagen religiosa como obra de arte. El *Cristo crucificado* de Velázquez ante la mirada de los devotos

**María de la Luz Ruiz Miranda**

**Resumen:** El *Cristo crucificado* sobresale entre distintas tradiciones. Al pintarlo, Velázquez siguió el modelo iconográfico defendido por Francisco Pacheco y se acercó a la manera en la que otros artistas representaron las expresiones faciales de Cristo. La imagen ha propiciado distintas reflexiones de estudiosos e historiadores del arte, pero poco se ha indagado sobre la relación entre el cuadro, quien lo encargó y quien lo observa. Dicha relación es fundamental para acercarse a la función de la imagen respecto a una cultura visual concreta. De acuerdo con Michael Baxandall, las imágenes religiosas tienen una doble función: pueden ser objetos de devoción y objetos de apreciación artística. En ese sentido, las categorías verbales con las que los historiadores del arte han expresado lo que miraron cuando vieron al Cristo, dan cuenta de que el cuadro velazqueño no puede ser despojado de sus efectos religiosos aun cuando se exhibe como obra de arte.

**Descriptor:** Cristo crucificado – tradición – función – imagen – religiosa - categorías verbales – mirada - cultura visual

**Abstract:** The *Christ in the Cross* stands out in different traditions. When Velazquez painted Him, he followed the iconographic model proposed by Francisco Pacheco and he also adhered to other artists' way of depicting the facial expressions of the Christ. This image has sparked a number of reflections from art historians, but little has been said about the relation that exists between the painting, its patron, and its viewer. Such relation is pivotal in order to understand the function of the image in a certain visual culture. According to Michael Baxandall, religious images have two main functions: as an object of cult and as an object of artistic value. In consequence, the verbal categories that art history has used when referring to the Christ prove that this work of Velazquez cannot be separated from its religious effect, even if it is treated as a work of art.

**Key concepts:** Christ in the Cross, tradition, function, religious image, verbal categories, eye, visual culture.

*[M]ilagro es este del pincel mostrándonos/ al hombre que murió por redimirnos/ de la muerte fatídica del hombre;/ la Humanidad eterna ante los ojos/nos presenta. ¡Ojos también de carne,/ de sangre y de dolor son, y de vida!/ Este es el Dios a que se ve; es el Hombre;/ este es el Dios a cuyo cuerpo prenden/ nuestros ojos, las manos del espíritu.*

Miguel de Unamuno, *El Cristo de Velázquez*.

### Introducción

El hombre yace muerto en la cruz. Su presencia transmite tranquilidad y recogimiento. Un halo de luz rodea su cabeza y un mechón de su cabello recubre la mitad de su rostro. Parece estar dormido, como si no hubiera sufrido la tortura que implica ser crucificado, como si abrazara tal muerte de forma natural. No se ven más heridas que las que abrieron los clavos, la de su costado y las que se adivinan en su cabeza, causadas por la corona de espinas que porta. Abundantes, pero sutiles hilillos de sangre que brotan de sus heridas, corren sobre sus sienes, su barba, sus brazos, su pecho y sus muslos, lo mismo que en la madera de la cruz por debajo de las heridas de sus manos y pies. Cuatro clavos sujetan sus extremidades, un clavo en cada una. Los brazos se abren siguiendo la figura del madero y los pies están apoyados sobre un supedáneo. El letrero que encabeza el lecho de muerte lleva inscripciones en hebreo, griego y latín que informan la identidad del crucificado: «Jesús, Nazareno, rey de los judíos».<sup>1</sup> Al fondo, hay un entorno oscuro suavemente iluminado por el resplandor corporal del fallecido Jesús y por la luz proveniente de la parte superior izquierda del cuadro. Es como si el Cristo se hallara suspendido, sin tiempo y sin espacio.

Además de la profundidad creada por el contraste del Cristo con el fondo, el cuerpo del crucificado parece estar en tercera dimensión. Da la impresión de que cuelga hacia delante, en dirección a quien lo contempla. La postura de su cabeza, inclinada, en señal de que ha dado el último aliento, y su expresión tierna, serena e impasible —francamente difícil de describir—, interpelan al observador no desde la culpa, sino desde la misericordia.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> La inscripción en latín dice: *IESVS NAZARÆNVS REX IVDÆORVM*. La interpretación al castellano que uso en el *corpus* del texto es mía. Rodríguez G. de Ceballos (2004) apuntó que Velázquez tuvo algunas faltas ortográficas en las inscripciones escritas en griego y latín (p. 19).

<sup>2</sup> Si bien haré referencia a algunos aspectos técnicos del cuadro, no me detendré en ellos con la amplitud con la que podrían abordarse. Para saber más sobre las técnicas y materiales, véase Brown (2008, p. 394), Brown y Garrido (1998, pp. 70-72) y Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos (2004, pp.16-18).

El *Cristo crucificado* sobresale entre distintas tradiciones. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez siguió el modelo iconográfico defendido por Francisco Pacheco y se acercó a la manera en la que otros artistas representaron las expresiones faciales de Cristo (Harris, 2003, pp. 118-120). La combinación de tradiciones, aunada a la técnica que el pintor sevillano usó para el tratamiento y la elaboración, ha propiciado reflexiones académicas, religiosas, teológicas y literarias de estudiosos e historiadores del arte que se han interesado por las particularidades del cuadro velazqueño. Frecuentemente, el centro de atención ha sido principalmente la técnica y la iconografía del cuadro. Poco se ha indagado sobre la relación entre el cuadro, quien lo encargó y quien lo observa. Es verdad que, cuando se tratan los aspectos técnicos y formales de una imagen, dicha relación es latente, pero es necesario reflexionar explícitamente sobre ella para así mirar desde una perspectiva que acerque más a la función de la imagen en un horizonte histórico-cultural y una cultura visual concreta.



Diego Velázquez *Cristo crucificado*. Óleo sobre tela (c. 1632). Museo del Prado, Madrid.

De acuerdo con Michael Baxandall (2008), las imágenes religiosas pueden verse de dos maneras: como objetos de devoción y como objetos de apreciación artística. Las imágenes ya no quedan supeditadas solo a las intenciones de quien las crea, sino que la función delimita las posibilidades de significación e interpretación (pp. 66-67).<sup>3</sup> En ese aspecto, coincidió con lo que dijo Ernst Hans Gombrich (1986) sobre que la significación se relaciona con los elementos elegidos y plasmados por el artista, con las circunstancias y el contexto en el que la imagen se encuentre, así como con las competencias y habilidades del observador (pp. 15-16).<sup>4</sup> No obstante, a diferencia de Gombrich, Baxandall (2008) tomó en cuenta las prácticas sociales que enmarcan a las imágenes en determinadas funciones y las agrupan en géneros —que son, en términos generales, conjuntos de pinturas que se asemejan en función, técnica y tema— (p. 53).<sup>5</sup> Sus reflexiones apelan a las intenciones y abarcan las estrategias cognoscitivas e interactivas con las que las personas se acercan a lo visual. Lo que llamamos *mirada* es algo más complejo que solo ver —acción de dirigir los ojos hacia algún lugar—.

En ese sentido, rastrearé la manera en la que los autores se han acercado a la doble función del *Cristo crucificado*; es decir, cómo se han acercado a él como objeto de apreciación artística sin prescindir del hecho de que es también una imagen religiosa. Primero, me enfocaré en el cuadro, recuperando algunas de las tradiciones con las que se relaciona y las perspectivas religiosas que lo han legitimado. En seguida, me centraré en las categorías verbales a través de las cuales algunos historiadores del arte dieron cuenta de lo que miraron cuando vieron al Cristo.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Según Baxandall (2008), un ejemplo de cómo la función delimita las posibilidades de significación e interpretación de las imágenes es el de los retablos alados, cuyas partes tenían una función y un significado diferente: el *corpus* era la parte principal y ahí era colocada la imagen a la que estaba dedicada el templo; cada ala tenía escenas menores respecto a la del *corpus*; arriba generalmente se remataba con un Cristo flanqueado por la Virgen y san José; y en la predela casi siempre se representaba a los apóstoles o a los evangelistas, pilares importantes de la Iglesia. Los retablos movían al recogimiento necesario para la celebración de la Misa y fungían como medio para evangelizar a las personas iletradas (pp. 66-67).

<sup>4</sup> Es preciso decir que, si bien Gombrich invitó a explorar las diversas significaciones que puede tener una imagen, no sugiere la relatividad absoluta; por lo contrario, se refirió a que las interpretaciones pueden ser todo lo variadas posible si están fundamentadas y sustentadas sobre argumentos sólidos y críticos.

<sup>5</sup> Las razones que citó Baxandall (2008) sobre la institución de las imágenes en la Iglesia abarcan las cuestiones discutidas sobre las relaciones y las miradas. Dichas razones son, en resumen: 1) que las personas pudieran leer las imágenes, ya que no podían entender un texto escrito; 2) que las personas sintieran devoción a través de las cosas visibles; y 3) que las personas no olvidaran, y es que a veces resulta más fácil recordar lo que se mira que lo que se escucha (p. 53).

<sup>6</sup> Debido a las circunstancias en las que escribí el artículo, mi análisis estará basado en los textos y las traducciones señalados en la bibliografía. Si bien es cierto que lo mejor sería analizar los textos en el idioma en el que fueron originalmente escritos, dado que yo no me propongo hacer un análisis de carácter filológico, las palabras usadas

### Una imagen religiosa como obra de arte

Tradicición e innovación. El Cristo velazqueño y otras representaciones y defensas del crucificado desde la devota mirada religiosa.

Francisco Pacheco defendía un modelo iconográfico que consistía en pintar a Cristo crucificado con cuatro clavos en vez de tres como se hacía en algunas representaciones. Tal modelo no fue inventado por el pintor español, sino que había sido discutido desde aproximadamente la segunda mitad del siglo XVI por artistas españoles, italianos, franceses y holandeses (Brown, 1999, p. 230).<sup>7</sup> Sin embargo, con el fin de mostrar visualmente cómo debía ejecutarse correctamente, en 1614, Pacheco pintó un crucificado en el que materializó las características que le parecía que debía tener la imagen ideal de Jesús en la cruz y que posteriormente fue retomado por muchos artistas.<sup>8</sup>

El *Cristo en la cruz* representa a Cristo muerto, clavado con cuatro clavos, uno en cada mano y uno en cada pie. Sus pies se apoyan sobre un supedáneo y su cuerpo mantiene una posición recta. No tiene más laceraciones que las causadas por los clavos, las provocadas por la corona de espinas que lleva sobre la cabeza, y la herida del costado. Hay pocos rastros de sangre sobre su cuerpo, solo se ven dos hilillos que brotan de la herida abierta por la lanza y algunas gotas que caen de sus sienes a su barba. Es como si los clavos no hubieran atravesado ninguna arteria. Su cabeza está ligeramente inclinada y sobre la corona de espinas hay un halo que da cuenta de la naturaleza divina del fallecido. La expresión del Cristo es más bien seria, sobria. No parece haber sufrido ni demuestra sentimiento alguno. El fondo es oscuro, pero se ilumina desde la parte izquierda del cuadro. No hay ningún paisaje que lo acompañe, solo está Cristo.

---

en las traducciones posibilitan también la reflexión sobre la manera en la que los historiadores miraron al Cristo.

<sup>7</sup> Sobre los lugares de origen de los artistas involucrados en la discusión de los cuatro clavos también puede consultarse a Pérez Sánchez (1999, p. 339).

<sup>8</sup> Pacheco F. (1614). *Cristo en la Cruz* [pintura]. Fundación Rodríguez Acosta, Granada.



Francisco Pacheco *Cristo en la Cruz*. Óleo sobre tela (1614). Fundación Rodríguez Acosta, Granada.

A partir de la observación y descripción de las imágenes, es claro que el *Cristo crucificado* es una recreación del cuadro pintado en 1614. El pintor sevillano retomó varios elementos de la pintura de Pacheco: los cuatro clavos; un Jesús muerto, pero poco lastimado; la posición corporal de Cristo; el supedáneo sobre el que se apoyan los pies; el fondo oscuro y la iluminación procedente de la parte izquierda del cuadro. Con todo, el Cristo de Velázquez no solo es parecido al *Cristo en la cruz*. Antes del cuadro de Pacheco, se habían producido otros Cristos con características semejantes.

En 1620, Pacheco retomó la polémica del número de clavos, pero esta vez en una carta dirigida al escritor Francisco de Rioja como respuesta a la que el mismo Rioja le había enviado en 1619.<sup>9</sup> Ambos estaban a favor de representar a Cristo con cuatro clavos y con rasgos que movieran a la devoción de los feligreses. Para sustentar su postura, aludieron a antiguos textos religiosos que hablaban acerca de las características propias del Señor crucificado. Los textos antiguos eran, desde su perspectiva, las pruebas con más autoridad y mejor calificadas (Pacheco, [1649] 1990, p. 713). Igualmente, aludieron a imágenes y esculturas que ellos mismos habían visto o

---

<sup>9</sup> Para más información, véase la nota \* del aparato crítico que añadió Bassegoda i Hugas al texto de Pacheco ([1649] 1990, p. 713).

que conocían de alguna forma.<sup>10</sup> Posteriormente, en 1649, en el capítulo XV de su tratado *Arte de la pintura*, Pacheco ([1649]1990) publicó las cartas bajo el título: «En favor de la pintura de los cuatro clavos con que fue crucificado Cristo nuestro redentor» (pp. 713-734).<sup>11</sup> Y, a continuación, como capítulo final —»En que se refiere el sentimiento y aprobación destas dos cartas por hombres doctos que las censuraron«—, anexó siete aprobaciones de religiosos versados en cristología, que secundaban lo escrito en las epístolas (pp. 734-749).<sup>12</sup>

Luego de las referencias iconográficas y religiosas, Pacheco ([1649] 1990) afirmó que la producción de crucificados con cuatro clavos comenzó al mismo tiempo que surgió la Iglesia y que «la ejecutaron primero los discípulos de Cristo, teniendo fresca la memoria de su sagrada pasión» (p. 733).<sup>13</sup> La autoridad a la que el pintor apeló, es retóricamente incuestionable. En añadidura, más adelante escribió:

[...] pintar la imagen de Cristo crucificado con cuatro clavos como hemos visto no es introducir novedades ni invenciones propias, antes es renovar las imágenes antiguas que tienen tanta autoridad y veneración en la Iglesia Católica y si es lícito que lo sientan y escriban así los doctos en los libros que sacan a la luz y lo prediquen y enseñen con tanta aceptación ¿por qué no será lícito que conformándose con ellos los doctos pintores y escultores, aunque son pocos los que merecen ese nombre, pinten y esculpan para enseñanza del pueblo lo que parece más verdadero y autorizado? [...] (Pacheco, [1649] 1990, p. 733).

De ese modo, en las epístolas se evidencia una larga tradición religiosa plasmada en reflexiones teológicas, libros devocionales de oraciones, versiones de los Evangelios y Misales romanos

---

<sup>10</sup> De acuerdo con Bassegoda i Hugas, Pacheco en realidad no añadió más a los argumentos de Rioja, únicamente enriqueció las referencias eruditas que avalaban su interpretación de la crucifixión (Pacheco, [1649] 1990, p. 713, nota \*).

<sup>11</sup> Para complementar las cartas, el pintor incluyó un fragmento de una carta escrita por el duque de Alcalá en 1622, que es un testimonio sobre los crucifijos de cuatro clavos. Asimismo, incluyó una traducción del libro de Angelo Rocca *De Patricula ex pretioso et vivifico ligno sacratissimae Crucis desumpta, sacris imaginibus et elogiis eodem ligno incisus insignita et in apostólico sacrario asservata commentarius a F. Angelo Rocca*, escrito en 1609, que constituye «uno de los alegatos más directos y completos en favor de los cuatro clavos» (Pacheco, [1649] 1990, p. 713, nota \*).

<sup>12</sup> Las aprobaciones son una prueba del buen recibimiento que tuvo el modelo iconográfico entre los religiosos sevillanos, algunas fueron escritas hacia 1629. A decir de Bassegoda i Hugas, Pacheco eligió cuidadosamente los testimonios que había de incluir, pues se sabe que no contempló cuatro aprobaciones (Pacheco, [1649] 1990, p.734, nota \*).

<sup>13</sup> Pacheco ([1649] 1990) hizo énfasis en la mención que hace Angelo Roca sobre una escultura de madera atribuida al evangelista san Lucas. Al parecer, la imagen «representa a Cristo vivo, antes que la lanza abriese su costado; [...] tiene en la cabeza una corona real, en vez de la de espinas; y en lo alto de la Cruz, su título» y permaneció enterrada por más de 300 años hasta que en una excavación fue encontrada y llevada a Sirol, antigua ciudad italiana (p. 730).

—que dictan los pasos y oraciones propias para la celebración de los ritos litúrgicos—, la mayoría escritos por personas proclamadas como santas y que tenían por objetivo la evangelización.

Parte de los autores no escribió explícitamente que Jesucristo fue fijado en la cruz con cuatro clavos, pero la forma de su discurso y las palabras que utilizaron llevaron a Rioja y a Pacheco a inferir que así era. San Gregorio de Nacianzo (*Chirstus patiens*), san Cipriano (*De passione Christi*), y san Justino mártir (*Diálogo con Trifón*) fueron algunos de esos autores (Pacheco, [1649] 1990, p. 714-716).<sup>14</sup> En cambio, Alexandro Monaco (oración sobre la *Invenición de la Cruz*), Gregorio Hamartolo (*Cronicon*), Rufino (*Historia Eclesiástica*), Nicéforo (*Historia de la Iglesia*), el Papa Inocencio III (en el sermón primero sobre un mártir), Nono Panopolitano (paráfrasis del Evangelio de San Juan), santa Brígida (*Las revelaciones*), san Ireneo, san Agustín, fray Pedro de Medina, entre otros, apuntaron literalmente que Cristo fue clavado con un clavo en cada extremidad (Pacheco, [1649] 1990, p. 714-715).<sup>15</sup> Los textos religiosos estaban pensados como testimonios para los creyentes, pero también eran utilizados como modelos para la producción artística. Basten como muestra las visiones de santa Brígida, cuya descripción del crucificado «sirvió de inspiración a cientos de artistas que intentaron transmitir al pie de la letra sus [...] palabras» (Pérez Sánchez, 1999, p. 338).<sup>16</sup>

Por otro lado, quedó manifiesta la tradición iconográfica que se había gestado, si no desde el nacimiento de la Iglesia, sí desde por lo menos el siglo IV. Varios artistas considerados autoridades en sus quehaceres —escultura, pintura o ambas— representaron al crucificado con

---

<sup>14</sup> Francisco de Rioja puso mucha atención a cada palabra de los textos que refirió. Por ejemplo, según él, las palabras de Gregorio de Nacianzo («[t]enderunt, extenderunt, fixerunt manus, pedes infra fixerunt in compacto ligno») dejaban claro que Cristo fue crucificado con cuatro clavos (Pacheco, [1649] 1990, p. 716). Según mi interpretación, el fragmento citado de Gregorio de Nacianzo, puede entenderse como: «se inclinaron, le estiraron y fijaron las manos, y le fijaron los pies en la parte de abajo, en una madera compacta».

<sup>15</sup> Con todo y las abundantes referencias que respaldaban su postura, no todas las alusiones de Pacheco son exactas y omitió información que contradecía algunos de sus argumentos; así, aunque fray Pedro de Medina se desdijo de la postura de los cuatro clavos luego de haber hecho largas disertaciones sobre el tema, el pintor no mencionó en su epístola la retracción del fraile mercedario (Pacheco, [1649] 1990, p. 724, nota 11).

<sup>16</sup> Según el autor, Santa Brígida describió a Cristo de la siguiente manera: «coronado de espinas. Sus ojos, sus orejas y su barba chorreaban sangre. Las mandíbulas desencajadas, la boca abierta, la lengua sanguinolenta. El vientre, hundido, parecía juntarse con la espalda como si no tuviese intestinos» (Pérez Sánchez, 1999, p. 338). A diferencia de muchas imágenes y esculturas hechas hasta entonces —primera mitad del siglo XVII—, el *Cristo crucificado* se alejó de la representación violenta que proyectó la visión de la santa.



cuatro clavos; entre ellos estaban Durero, Miguel Ángel, Juan Baptista Franconio, Juan Martines Montañés, Pablo de Roxas y Antonio Mohedano (Pacheco, [1649] 1990, p. 713-734).<sup>17</sup> Asimismo, numerosas iglesias contaban con pinturas o esculturas de Cristos con cuatro clavos. Como ejemplo puede mencionarse la iglesia de San Lorenzo el Real, el convento de Atocha en Madrid, una iglesia de la villa de Matusiños en Portugal, una capilla de la villa de Cisneros en Arenillas, España, una ermita en el Arzobispado de Toledo, algunas ermitas de Venecia, la bóveda de la iglesia de San Clemente y nada menos que la Basílica de San Pedro (Pacheco, [1649] 1990, p. 718-733).<sup>18</sup>

Aparecer en el tratado ya no solo hacía de las cartas intercambios doctos sobre el modelo iconográfico de los cuatro clavos, sino también una forma de legitimar la importancia doctrinal de las imágenes que siguieran ese modelo (Pacheco, [1649] 1990, pp. 734-735, nota \*). Sobre todo después de los conflictos reformistas y contrarreformistas que habían traído consigo un minucioso recelo sobre las cuestiones religiosas y la manera de representar lo relativo a la fe (Stoichita, 1996, p. 12).

Dado que el cuadro de Velázquez se inscribe en la tradición reivindicada por Pacheco, no resulta errado vincularlo con la mirada de los religiosos y eruditos que se expresaban devotamente de los Cristos con cuatro clavos. Según lo que escribió Rioja en su carta, los Cristos con tres clavos fueron introducidos y popularizados por los albigenses, que negaban la divinidad de Jesús y rechazaban la mayoría de los sacramentos de la Iglesia católica, además de ser cercanos a una filosofía maniquea (Pacheco, [1649] 1990, pp. 718-719). De modo que la defensa de los cuatro clavos también era una forma de combatir las distorsiones heréticas. Las cartas y las aprobaciones exploraron la función religiosa de las imágenes desde la tradición iconográfica.

Al estar iconográficamente vinculado con otras imágenes de Jesús crucificado, así como con distintos textos antiguos, el *Cristo crucificado* puede ubicarse dentro de una tradición. Sin

---

<sup>17</sup> Para saber sobre las imágenes realizadas por Duero, Miguel Ángel y Juan Martínez Montañés, véanse las notas 17, 18 y 19 del aparato crítico que añadió Bassegoda i Hugas al texto de Pacheco ([1649] 1990, p. 725).

<sup>18</sup> Al parecer, según un autor llamado Lindano, no solo había Cristos con cuatro clavos en España y Portugal, sino también en Francia, Alemania y Grecia (Pacheco, [1649] 1990, p. 724).

embargo, mirar el cuadro de Velázquez a través de los ojos de Rioja y Pacheco, y a través de los ojos de los religiosos y religiosas citados en las cartas y aprobaciones, no solo posibilita distinguir similitudes entre las imágenes, sino también las particularidades propias del cuadro velazqueño. Una tradición no es algo que se dé de manera automática y evolutiva. No se desarrolla por sí misma a costa de quienes se insertan en ella, ni hace de las producciones copias idénticas. En cambio, una tradición «supone una continuidad de intereses [...]. Es cosa de discriminar, ver y hacer. Para un artista en acción, que lo afronta y lo activa, el arte del pasado es a la vez un recurso y un condicionante» (Alpers, 2008, p. 215-216). El *Cristo crucificado* no puede ser planteado como el resultado de una tradición porque no fue pintado de manera pasiva. Velázquez eligió qué retomar de la tradición y de qué manera adecuarlo, e incluso conjugó elementos de distintas tradiciones.

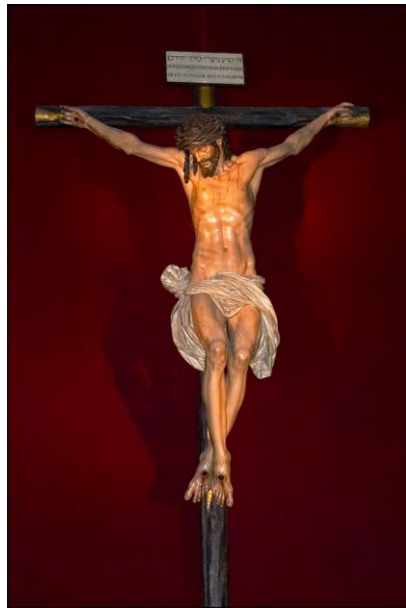
De acuerdo con Svetlana Alpers (2008), además de las imágenes que deciden asumir e integrar en las que ellos mismos crean, los pintores inevitablemente necesitan hacer uso de imágenes anteriores para poder pintar (p. 199).<sup>19</sup> En ese sentido, el *Cristo crucificado* supone un diálogo con las imágenes que forman parte de una tradición que se fue construyendo a través de la práctica pictórica y que de una u otra forma respondió a los intereses de Velázquez. Además, supone un diálogo entre la tradición y quien encargó el cuadro, los espectadores a los que el cuadro fue dirigido y aquellos que en distintas épocas han podido mirarlo desde distintos lugares.

Ahora bien, regresando a la comparación con el *Cristo en la cruz*, Velázquez implementó elementos que lo alejaban de la pintura de Pacheco. La sangre es más visible y pone énfasis en las principales heridas que sufrió Jesús, las cuales son objeto de devoción. La postura corporal es más vívida porque se inclina hacia el espectador y la expresión del rostro denota más sentimiento que la del Cristo de Pacheco. Además, el hecho de que el cabello caiga sobre la mitad de su rostro da movilidad a la imagen y le da efecto de volumen. Según Enriqueta Harris

---

<sup>19</sup> Alpers (2008) hizo tales acotaciones para explicar lo que ella llama «el museo del pintor». Se valió de una analogía entre imágenes y textos para explicar la actividad de hacer pinturas con relación a otras pinturas: «[e]n el caso de los textos literarios, el estudio de este fenómeno [escribir textos con relación a otros textos] ha implicado cuestiones de lo que hoy se conoce como alusión e intertextualidad. Son dos maneras de describir la relación entre textos: la alusión es activa e intencional (asunción consciente de textos pasados); la intertextualidad es inevitable (la necesidad de emplear textos pasados para poder escribir)» (p. 199).

(2003), es posible que Velázquez haya visto y retomado elementos del *Cristo de la Clemencia* que se hallaba en la Catedral de Sevilla y que había sido esculpido por Juan Martines Montañés. Y es que la escultura mostraba a «Cristo vivo antes de expirar, con la cabeza inclinada, mirando a la persona que reza a sus pies, como si le dijera que es por él por el que sufre» (p.118).<sup>20</sup>



Juan Martines Montañés. *Cristo de la Clemencia*. Madera policromada (c. 1603). Catedral de Sevilla.

Es importante señalar que Víctor Stoichita (1996) señaló la existencia de «un método compositivo que se extendió a finales de la Edad Media [...] conocido como "primer plano (*close-up*) dramático" [...] [que] establece un acercamiento obligatorio entre espectador y cuadro, e invita, incluso provoca, la *compassio*» (p. 60). En ese sentido, cabe la posibilidad de que Velázquez tuviera conocimiento de aquel método y de que decidiera emplearlo en el cuerpo y el rostro de Cristo que, como señalé en la écfrasis inicial, interpelan al espectador no desde la culpa, sino desde la misericordia. Con todo, las representaciones más populares eran las que proyectaban la violencia y sufrimiento desmedido de la crucifixión. Lo que es seguro es que Velázquez buscaba «engendrar un estado extático-visionario» en el espectador (Stoichita, 1996,

---

<sup>20</sup> La autora sostuvo que los artistas sevillanos acostumbraban representar Cristos con facciones suaves y serenas. Pérez Sánchez (1999) refirió que el canónigo que encargó el *Cristo de la Clemencia* a Martines Montañés, exigió que la cabeza estuviera inclinada mirando a quien estuviera orando delante de él (p. 340).

p. 65). Por los aspectos técnicos y formales de la imagen, es posible deducir que el objetivo del cuadro velazqueño era llevar a quien lo mirara hasta la presencia del crucificado.

La mayoría de los autores coincide en que Velázquez pintó el *Cristo crucificado* por encargo de Jerónimo de Villanueva, protonotario de Aragón, quien donó la pintura al convento de San Plácido.<sup>21</sup> La hipótesis más aceptada es que el protonotario quería expiar sus culpas luego de una llamada de atención por parte de la Inquisición a causa de un escándalo entre las monjas del convento. No obstante, Rodríguez G. de Ceballos (2004) propuso que Jerónimo de Villanueva encargó el Cristo para manifestar fielmente su fe luego de que en 1630 un grupo de criptojudíos de origen portugués profanara violentamente un crucifijo, conmocionando profundamente a los católicos españoles (pp.10-17).<sup>22</sup> En relación con esa premisa, era importante que la imagen fuera cercana a los feligreses, que moviera a la misericordia, al arrepentimiento y a la conversión sincera. Al contrario de los que mostraban sufrimiento y heridas violentas, el Cristo velazqueño no torturaba la conciencia, pero sí suscitaba la contemplación y el sentimiento de adoración. Las cualidades que se leen en las Escrituras ahora eran tangibles. Era como estar ante la persona de Cristo.

### **El Cristo de Velázquez ante la mirada de los historiadores —devotos— del arte**

Actualmente, el *Cristo Crucificado* se encuentra en una de las salas del Museo del Prado, en España, expuesto ante las miradas del público especializado y no especializado. No se espera que cumpla con una función religiosa puesto que es admirado por su técnica y monumentalidad, como objeto de apreciación —devoción— artística. No obstante, en los textos que he revisado,

---

<sup>21</sup> Aunque se desconoce cuál era la sección exacta en la que se encontraba, la primera ubicación del *Cristo crucificado* fue el convento benedictino de San Plácido. Todos los artículos dan cuenta de ello, pero si debo citar alguno, recomiendo consultar a Pérez Sánchez (1999, pp. 336-337). Sobre quién encargó el cuadro, aunque la mayoría afirma que fue Jerónimo de Villanueva, autores como Miguel Morán (2006) suponen que fue el rey Felipe IV quien lo regaló al convento para resarcir el pecado de haber tenido un amorío con una de las monjas (pp. 36-38).

<sup>22</sup> Rodríguez G. de Ceballos (2004) apuntó que en la historiografía hebrea se ha afirmado que la profanación fue un suceso inventado pero necesario para que el Conde Duque de Olivares probara que no estaba del lado de los herejes; y es que era mal visto luego de que implementara medidas para que los banqueros judío-portugueses sustituyeran a los genoveses (p. 13).

los autores han usado palabras y expresiones que dan cuenta de que aun estando en un ambiente académico, el Cristo velazqueño no ha sido despojado de sus efectos religiosos.

Jonathan Brown (1998) consideró que el Museo del Prado no permite recibir el impacto — religioso— que el cuadro tuvo en quienes pudieron ver al «radiante Cristo» sobre el altar de una capilla de San Plácido apenas suficientemente iluminada (p.72). Pero, pese a que el historiador vio el cambio como algo negativo, la significación que el cuadro adquiere al estar entre pinturas que se han consagrado como íconos del arte permite que el observador aprecie con otros ojos la imagen que se presenta ante él.

Uno de los historiadores que más ha escrito sobre el *Cristo crucificado* es precisamente Jonathan Brown. Hay pocas diferencias en el contenido de sus textos, pero utilizó diferentes conceptos, categorías y descripciones para verbalizar sus apreciaciones. En *Escritos completos sobre Velázquez*, se refirió a la expresión del Cristo como «emotiva» y escribió que «evita la monotonía recurriendo a un sensato realismo puesto al servicio de la profunda devoción que concita este hecho [la crucifixión de Jesús] crucial para la fe cristiana» (Brown, 2008, p. 160). Llama la atención que no haya aclarado de qué modo era emotivo. Quizás el silencio se deba a la dificultad de describir exactamente la expresión del Cristo o a que, en ocasiones, se considera poco profesional hablar de sentimientos en textos especializados.

Por otro lado, es importante detenerse en las palabras «sensato realismo». El problema del parecido con la realidad ha sido central en las reflexiones teóricas del arte. No hay una explicación definitiva que resuelva el problema; empero, la cultura visual del observador juega un papel fundamental a la hora de reconocer y establecer parecidos, así como el horizonte histórico-cultural está involucrado en la percepción de lo que es o no es real. En cuanto a la realidad de la que habla el historiador estadounidense, sin duda no es la del sufrimiento desmedido que debía experimentar quien fuera torturado y clavado porque eso no es lo que se ve en la pintura. En cambio, sí pudo hablar de la realidad descrita en los Evangelios sobre un Jesús dispuesto a morir por amor. En ese sentido, Brown identificó una presencia y un discurso contruidos y representados en la imagen que se relacionan con la cualidad salvadora de Cristo.

En otro de sus textos, el mismo historiador declaró que «Velázquez capta la fuerza redentora del martirio de Cristo, cuyos beneficios se ofrecen a los fieles a través de la inefable belleza y perfección de su cuerpo» (Brown, 1986, p. 161). Categorías como «inefable belleza» y «perfección de su cuerpo» apenas dicen algo sobre el cuadro o sobre la percepción de Brown, son adjetivos valorativos que, de tan amplios, se vuelven vagos; pero, la afirmación de que «Velázquez capta la fuerza redentora del martirio de Cristo» se relaciona con la cita sobre el «sensato realismo». La mirada de Brown exploró el simbolismo teológico de la imagen.

En consonancia con lo anterior, en *Velázquez. La técnica del genio*, Brown (1998) intuyó que el fondo «oscuro y monótono», cuyas capas de pintura fueron aplicadas con esmero, ponía el acento sobre el carácter sempiterno y presente del acto redentor que es la muerte de Jesús en la cruz (p.70). Velázquez omitió cualquier paisaje que situara espacial o temporalmente a Cristo. Del mismo modo, en *Velázquez, Rubens y Van Dyck. Pintores cortesanos del siglo XVII*, el historiador estadounidense apuntó que el *Cristo crucificado* es más conmovedor en comparación con el de Pacheco. Atribuyó tal efecto a la curvatura del torso, a la dispersión de la sangre, y a que el rostro está semioculto por la caída del cabello, «que transmite con elocuencia el sufrimiento de Cristo» (Brown, 1999, p. 230). El análisis de los materiales y la técnica que usó Velázquez llevaron a Brown a reflexionar sobre los aspectos religiosos del cuadro. No necesariamente lo miró desde la fe; más bien, los aspectos iconográficos y formales inevitablemente condujeron su mirada hacia el tema representado.

Por su parte, Enriqueta Harris (2003) consideró que el emplazamiento del *Cristo crucificado* es lo que acerca al espectador el objeto de su devoción (p. 120). Por emplazamiento se refirió a su posición en medio de las tradiciones que interseca y, por consiguiente, a los aspectos técnicos que retomó de ellas. Como he escrito en líneas anteriores, Harris (2003) afirmó que el Cristo de Velázquez guarda relación con algunos aspectos de la tradición sevillana, específicamente con la escultura ubicada en la catedral de Sevilla, elaborada por Martines Montañés (p. 118). Sin embargo, no es solo la relación con las distintas tradiciones lo que hace que el cuadro atraiga la atención de las miradas devotas. El modo de pintar de Velázquez, las instrucciones que debió haber dado Jerónimo de Villanueva al hacer el encargo y el bagaje de quien mira se conjugan para interpretar la imagen.

En su libro sobre Velázquez, Fernando Marías (1999) dedicó breves, pero elocuentes líneas al *Cristo crucificado*:

[...] un Cristo bello e idealizado —o escasamente verosímil desde un punto de vista narrativo— se nos aparece ya muerto [...], fundamentalmente humano aunque su peso no se desplome, amable y falto de sangre, la cara serena semivelada por el cabello caído, contra un fondo de neutra negritud que resalta su anatomía y su relieve de trampantojo [...] (p. 134).

Más allá de que hablar de belleza es impreciso, al escribir que el Cristo es «escasamente verosímil desde un punto de vista narrativo», Marías hizo un guiño al problema de la recreación pictórica a partir de los textos y, por consiguiente, dadas las cualidades de los Evangelios —considerados libros históricos—, hizo también un guiño al problema del parecido con la realidad. Al igual que Brown, el historiador español centró su atención en que el *Cristo crucificado* no muestra el sufrimiento de la crucifixión, pero sí otros aspectos como lo «fundamentalmente humano». Fernando Marías también infirió un discurso y una presencia construidos en la imagen. Aquello se complementa con la manera en la que el historiador nombró los efectos corporales del Cristo que generan la sensación de cercanía: «relieve de trampantojo» —una ilusión óptica que hace creer al espectador que ve algo que en realidad no es—.

A su vez, Alfonso E. Pérez Sánchez (1999) observó que, contrario a las visiones más populares cargadas de intenso patetismo, que arrastran a los fieles con el testimonio hiriente del sufrimiento, el *Cristo crucificado* reposa (p. 338).<sup>23</sup> Sobre todo, subrayó que Velázquez recogió la esencia de la teología hispánica, y para comprobarlo citó algunos pasajes de un poema escrito por Miguel de Unamuno, que van en consonancia con los rasgos más significativos de la imagen analizada (Pérez Sánchez, 1999, pp. 343-348). El poeta español publicó *El Cristo de Velázquez* en 1920, pero la apreciación de Pérez Sánchez no es infundada. Y es que si se toman en cuenta las circunstancias en y por las que fue encargado el cuadro, puede inferirse que se buscaba

---

<sup>23</sup> Pérez Sánchez (1999) también exploró la posibilidad de que Velázquez haya retomado aspectos de la estampa de Durero; elementos del arte italiano, específicamente de Caravaggio, por los efectos de luz y sombra; así como elementos de las pinturas de Zurbarán, por la impresión de que el Cristo sugiere una escultura en su altar. Según el historiador, Velázquez se muestra «como un artista del más sereno, equilibrado y hondo clasicismo» (pp. 344-345 y 348). Sobre la pintura de Zurbarán que da la impresión de ser una escultura en su altar, puede consultarse a Stoichita (1996) que refiere brevemente los aspectos técnicos de dicha imagen (p. 68).

enmarcar los principios fundamentales de la fe católica, misma que había sido ultrajada, ya fuera por la profanación de un crucifijo o por los pecados de las monjas benedictinas.

Unamuno se refirió al cuadro velazqueño como «milagro del pincel», frase que Pérez Sánchez (1999) consideró «una expresión adecuada, que sirve admirablemente tanto al que se acerque al lienzo en una actitud puramente estética, como al que vea en él la imagen religiosa» (p. 348). Dicho de otro modo, Pérez Sánchez tuvo presente la duplicidad del *Cristo crucificado* y así lo explicitó a través de las palabras de Miguel de Unamuno. Es evidente que no fue arbitrario que eligiera *El Cristo de Velázquez* como fuente.

Por último, toca el turno de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos (2004). Dicho autor apuntó que el hecho de que los estudiosos subrayen «el hondo calado religioso de este *Cristo crucificado* en el que Velázquez, aún sin renunciar a sutilezas técnicas y excelencias de estilo, sintió profundamente el asunto, no mostrándose tan cerebralmente frío y distante» se debe a la situación del encargo de la pintura (p. 18). Incluso explicó que la manera en la que están representados los borbotones de sangre —apenas perceptibles, pero abundantes— se relaciona con el maltrato que infringieron los judíos a Cristo.<sup>24</sup>

Rodríguez (2004) resaltó el empeño del pintor sevillano para hacer un Cristo religiosamente emotivo y un fondo cuidadosamente tratado que acentuaran la atención en lo fundamental del cuadro. Aseguró que, al combinar la talla monumental con las particularidades establecidas por Pacheco, Velázquez conjugó lo conmemorativo y lo devocional convidando al «uso íntimo y personal» y a la «efusión devota» (pp. 10 y 18). Al mismo tiempo, hizo notar que, a diferencia del *Cristo en la cruz*, rígido y lejano, el *Cristo crucificado* cuenta con detalles técnicos que le confieren movilidad y cercanía. En algunos fragmentos de su texto parece que consideró que las características del cuadro eran únicamente consecuencia de las circunstancias históricas. No obstante, tanto como Pérez Sánchez, Alfonso Rodríguez avanza en la reflexión haciendo explícita la estrecha relación entre la imagen, la situación del encargo y la mirada del público.

---

<sup>24</sup> Rodríguez (2004) señaló que en un examen ultravioleta se pudo apreciar que Velázquez pintó sangre en todo el cuerpo del crucificado (p. 18). Por otro lado, es ambiguo si, al escribir sobre los judíos que maltrataron a Cristo, el autor se refirió a los que mandaron crucificar a Jesús o a los portugueses que supuestamente profanaron el crucifijo en 1630.



Es claro que, pese a ser abordado como una obra de arte, el *Cristo crucificado* sigue siendo una imagen religiosa. El imaginario místico y el imaginario artístico se conjugan y le dan un carácter bidimensional a la imagen. «Lo divino parece atraído por su imagen» (Stoichita, 1996, p. 57).

### **Reflexiones finales**

El análisis que he llevado a cabo exige reflexionar sobre algunos puntos que pueden —y deben— ser profundizados o refutados a partir de distintos enfoques.

En primer lugar, es indudable que Velázquez retomó la tradición restituida por Pacheco y otras a las que tuvo acceso, pero el *Cristo crucificado* no puede reducirse a una especie de *collage*. Por lo contrario, la técnica del pintor sevillano es el eje que unifica y resignifica los elementos devocionales e iconográficos con los que se relaciona el cuadro. En vez de adaptar su manera de pintar a las tradiciones, Velázquez adaptó las tradiciones a su manera de pintar. Así, el *Cristo crucificado* se diferencia de los Cristos que le antecedieron precisamente por los mismos elementos que lo hacen semejante a ellos: la postura de su cuerpo, la expresión de su rostro y el fondo. El motivo del encargo y las posibles exigencias del mismo posibilitaron a Velázquez establecer un diálogo con los artistas anteriores y con los antiguos textos devocionales. Un diálogo que solo cobra sentido en la mirada de los devotos, artistas o religiosos.

En segundo lugar, el *Cristo crucificado* encarna la tensión entre la imagen como representación y la imagen como presencia. La imagen no es Cristo. Sin embargo, cuando se la refiere, se habla y se escribe de la imagen tal como si fuera Cristo en persona. Y es que, aunque existe la consciencia de que las imágenes no tienen vida, devocionalmente se les atribuye una presencia simbólica, que incluso es construida en su propio proceso de creación. De ahí que a veces se les rinde un culto considerado idolátrico.

Ahora bien, a partir del análisis que he hecho, puedo decir que no todas las imágenes son vistas del mismo modo y no todos los que interactúan con ellas las perciben igual. Los significados que pueden adquirir se modifican según el carácter y las características físicas del espacio donde

se encuentren. Además, también intervienen la cultura visual, los conocimientos previos, la forma de pensar y las creencias del observador. Igualmente, las imágenes también significan, construyen y complejizan a las personas de manera similar a como lo hacen los textos.

En tercer lugar, el estudio del *Cristo crucificado* puede llevar a pensar sobre los efectos y posibilidades de la pintura; es decir, los alcances y las ilusiones ópticas que genera y la manera en la que interactúa con la mirada de quien la observa. En el caso concreto de las imágenes religiosas, es necesario pensar en el alcance que tienen al evocar la presencia del representado y al generar en el espectador una sensación que traspasa la realidad y que a veces estalla en éxtasis.

Por otra parte, habría que hacer hincapié en la necesidad de pensar desde otra perspectiva las imágenes religiosas que no dejan de ser objetos de la cultura material que están insertos en dinámicas cotidianas específicas y que tienen un objetivo concreto.

Por último, debo decir que pocas veces nos damos cuenta de que en realidad el aspecto estético y formal está ineludiblemente asociado con el aspecto religioso. Uno nos lleva al otro y viceversa. En términos visuales, es una asociación circular.

## Bibliografía

- Alpers, S. (2008). *Por la fuerza del arte. Velázquez y otros*. Madrid: Centro de Estudios de Europa Hispánica.
- Baxandall, M. (2008). *The limewood sculptors of Renaissance Germany*. New Haven: Yale University Press.
- Brown, J. (2008). *Escritos completos sobre Velázquez*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- \_\_\_\_\_ (1986). *Velázquez pintor y cortesano*. Madrid: Alianza.
- Brown, J. y Garrido C. (1998). *Velázquez la técnica del genio*. Madrid: Encuentro.
- Brown, J. (Ed). (1999). *Velázquez, Rubens y Van Dyck. Pintores cortesanos del siglo XVII*. Madrid: Museo del Prado.
- Gombrich, E. H. (1986). *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Harris, E. (2003). *Velázquez*. Madrid: Tres cantos/ Akal.
- Marías, F. (1999). *Pintor y criado del rey*. Madrid: Nerea.
- Morán Turina, M. (2006). *Estudios sobre Velázquez*. Madrid: Tres cantos/ Akal.
- Pacheco, F. ([1649] 1990). *Arte de la pintura*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Sánchez, A. E. (1999). El Cristo de Velázquez. En S. Alpers, T. de Antonio, A. Arikha, J. Baticle, G. M. Borrás Gualís, J. Brown, F. Calvo Serraller, F. Checa, J. M. Cruz Valdovinos, D. Davies, J. Gállego, E. Harris, F. Haskell, H. Kamen, C. Lisón Tolsana, V. Lleó Cañal, F. Marías, M. B. Mena Marqués, A. E. Pérez Sánchez,... Z. Véliz. *Velázquez* (pp. 335-439). Barcelona/ Madrid: Galaxia Gutenberg/ Fundación Amigos del Museo del Prado.
- Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, A. (2004). El Cristo crucificado de Velázquez. Trasfondo histórico-religioso. *Archivo español de arte*, 77(305), pp. 5-19.
- Stoichita, V. I. (1996). *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el siglo de oro español*. Madrid: Alianza.