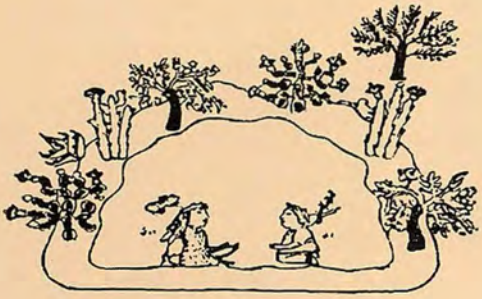
RELACIONES

Estudios de Historia y Sociedad

51

verano de 1992



EL COLEGIO DE MICHOACAN

La crucifixión en la pintura colonial

Nelly Sigaut
El Colegio de Michoacán

Desde hace muchos años ha surgido en el ámbito de la historia del arte el reclamo imperioso de recoger, en forma de amplios catálogos, los repertorios plásticos --pintura, arquitectura, escultura-- de los diferentes períodos y de las más diversas regiones que conforman el panorama nacional. Se ha pensado que, de esta manera, se llegaría a la única forma válida de poder tener un conocimiento acabado de las obras. Luego de analizadas, podrían estudiarse las modalidades regionales a partir de diferentes metodologías, se podrían hacer comparaciones, precisar la conformación de las diversas regiones artísticas, establecer cuáles fueron y cómo funcionaron los centros difusores de formas y, en relación con ésto, cuáles fueron las fronteras formales de las regiones artísticas; formar repertorios iconográficos y estudiar sus variables, para poder saber realmente si hay una iconografía local y cuáles son sus características y aportaciones. En fin, pasar de un plano descriptivo de las obras a un plano interpretativo sobre bases sólidas.

Ésta es la propuesta que justifica nuestro breve catálogo iconográfico del tema de la crucifixión de Cristo, hecho fundamental para la religión católica y, en consecuencia, una de sus escenas más representadas. Sin embargo, las diferentes interpretaciones del mismo acontecimiento, la forma de pensar y representar a Cristo en la cruz ha variado de tal modo en distintos momentos y lugares, que intentamos aquí señalar los momentos más importan-

tes en este desarrollo del tema y algunas de las características que el mismo asumió en el ámbito novohispano.

Introducción

La cruz es uno de los símbolos que se encuentra entre los más diversos pueblos y tiempos de nuestra historia. Dirigida hacia los cuatro puntos cardinales, la cruz es, en principio, la base de todos los símbolos de orientación tanto temporal como espacial. La cruz céltica, por ejemplo, está inscrita en un círculo conjugando así el simbolismo de ambas formas. Remite a los cuatro elementos: aire, fuego, tierra y agua y sus cualidades tradicionales: caliente, seco, húmedo y frío.

En Asia, el simbolismo de la cruz se apoya fundamentalmente en la interpretación que se hace de los ejes direccionales. En la India, el eje vertical representa la actividad del cielo o de Purusha; el eje horizontal, la superficie de las aguas sobre la cual se ejerce esta actividad del cielo y que corresponde a Prakriti, la substancia universal pasiva.

En China, la cruz es la mediadora entre el círculo y el cuadrado, es decir, entre el cielo y la tierra y el símbolo del hombre universal. El centro de la cruz corresponde al lugar de convergencia y equilibrio de las direcciones y las oposiciones. Porque significa la totalidad de la extensión, la cruz en China también representa el número diez que contiene a la totalidad de los números simples.

En Egipto, la cruz ansada a menudo se confunde con el nudo de Isis, es el símbolo de millones de años de vida futura. Es un signo formado por una argolla de la cual cuelga una especie de lazo. Es cierto que forma parte de los atributos de Isis, pero también de la mayor parte de las divinidades como emblema de la vida divina y de la eternidad.

En África son numerosos los motivos crucíferos entre diversas culturas. Una significación generalizada tiene un sentido cósmico: al indicar los cuatro puntos cardinales se significa la totalidad del

cosmos. Como encrucijada, se entiende como los caminos de la vida y de la muerte, una imagen del destino del hombre.[1]

Con la tradición cristiana, la cruz se ha convertido en uno de los símbolos más universales: el símbolo perfecto del amor de Dios hacia el hombre --expresado en el sacrificio de su hijo por los pecados del mundo-- el símbolo de la redención del género humano, de la gloria y el triunfo de la fe cristiana.[2]

La crucifixión de Cristo

¿Por qué Cristo fue condenado a sufrir la pena de la cruz? Si hubiera sido ajusticiado por los judíos hubiera sufrido, como blasfemo, el suplicio de la lapidación (el del protomártir san Esteban); si hubiera sido un ciudadano romano (como san Pablo) hubiera sido condenado a la decapitación; pero al no encontrarse en ninguno de estos casos le fue infligido el castigo que los romanos aplicaban a los esclavos fugitivos o revoltosos contra su patrón (*supplicium servile*): la crucifixión.[3] Este suplicio romano era de origen persa, donde había sido creado para que el condenado no contaminara la tierra, consagrada a Orzmud y por lo tanto sacrosanta. Pasó luego a los fenicios y de Cartago a Roma.

En el derecho criminal judío no se conocía la crucifixión. El colgar de un palo a los idólatras o blasfemos apedreados, cosa prescrita por el derecho judío, no era una pena de muerte, sino una pena añadida después de la muerte que sellaba a los ajusticiados con la maldición divina: "todo el que cuelga de un madero es maldito de Dios" (Deut. 21,23). Los judíos aplicaban esta frase también a los crucificados. La crucifixión era considerada por el mundo pagano como el más ignominioso e infamante de los suplicios: Marco Tulio Cicerón la llama "la pena más terrible y cruel", Tácito habla de ella como de un "suplicio de esclavos", y Josefo como de "la más miserable de todas las muertes".

La fórmula del juicio ordinario era *ibis ad crucem* e inmediatamente después el condenado marchaba al suplicio. En las localida-

des en que el juez no tenía lictores se servía de cuatro soldados (*equaternio*) con un centurión, que en este caso era llamado *exactor mortis* o *supplicio praepositus*. La ejecución comenzaba por una flagelación en el pretorio y ésta solía hacerse con tanta crueldad que muchos sentenciados sucumbían en el trance.

Los condenados eran obligados a conducir la cruz (*furca*) o al menos la porción transversal de la misma, llamada *patibulum*, al lugar del suplicio. Delante de ellos se hacía llevar una tablilla (*titulus*) con una inscripción para indicar el nombre del acusado y la causa de la sentencia. Era costumbre entre los romanos fijar el *titulus* encima de la cabeza del condenado sobre la misma cruz. En el caso de la crucifixión de Jesús, Pilato anotó en sus archivos: "se tenía por rey de los judíos". Según Mateo (27,37) "por encima de su cabeza pusieron escrita su causa: Éste es Jesús, el Rey de los judíos". Juan precisa: "y estaba escrito en hebreo, latín y griego" (Jn. 19,20). La inscripción fue hecha en hebreo o arameo --la palabra designaba lo mismo en esa época-- pues era la lengua del país, mientras que el latín era la lengua del gobierno y el griego la lengua media. "Leyeron esta inscripción muchos judíos porque el lugar donde había sido crucificado Jesús estaba cerca de la ciudad" (Jn. 19,20). "Llegados a un lugar llamado Gólgota, esto es, Calvario, le dieron a beber vino mezclado con hiel, pero él, después de probarlo, no lo quiso beber" (Mt. 27,33). La Epístola a los Hebreos dice que dicho lugar estaba "fuera de la puerta" de la ciudad. El historiador Josefo (Bell. jud. V,IV) coloca el calvario entre las murallas segunda y tercera, comenzada ésta por Herodes Agripa.

El Gólgota, al norte de Jerusalén, es una colina de unos cinco metros de altura a la cual se conocía como calavera, en latín *calvaria*, en arameo *gólgota* (o gulgotá) aparentemente por su forma. Pero desde san Jerónimo y varios escritores hasta el siglo XVII supusieron que el calvario era llamado así por ser el lugar de ejecución de los criminales y del enterramiento de sus cadáveres. Una tradición muy antigua asegura que el nombre procedía de que el cráneo de Adán había sido enterrado en la roca del Gólgota, que

según los antiguos judíos, los talmudistas y algunos santos Padres, había sido confiado por Noé a Sem y por éste a Melquisedec hasta que fue sepultado. Es notable el profundo contenido simbólico de esta línea: de Adán (primer hombre), Noé (a quien Dios salva anunciándole el diluvio), Sem (origen del pueblo hebreo) y Melquisedec (prefigura de Cristo en el Antiguo Testamento). Según Benoit, "si bien desde el punto de vista histórico es una construcción imaginaria, desde el punto de vista teológico es una magnífica verdad: la sangre de Cristo, nuevo Adán, purificó al Adán primero".[4]

Dice el Evangelio apócrifo de Nicodemo (10,1): "...y llegando al lugar convenido le despojaron de sus vestiduras, le ciñeron un lienzo y le pusieron alrededor de las sienes una corona de espinas". Es posible que Cristo no fuese crucificado desnudo como era regla entre los romanos y como creyeron los Padres con frecuencia. San Agustín entre otros, compara la desnudez de Jesús con la de Noé (*Contra Faustum* 12,23). Sin embargo, es probable que los romanos trataran en Palestina de respetar la ley judía, que mandaba que el condenado tuviera un lienzo a la cintura (*subligaculum lumborum*) por delante si era hombre y por detrás y delante si era mujer. No obstante, Artemidoro atestigua que los que morían en la cruz morían desnudos, y Melitón dijo que Jesús "*nudus erat in cruce*". A pesar de ésto, los Cristos desnudos son excepcionales en el arte cristiano. Quizás sea interesante mencionar el Cristo de la Minerva de Miguel Angel (fig. 1), el del Juicio Final de la Capilla Sixtina del mismo autor, el de Brunelleschi de Santa María Novella (fig. 2) y el Cristo del Escorial de Benvenuto Cellini. El *colobium* sirio, la túnica *manicata* y el *perizonium* helénico, responden a la necesidad de no desacralizar al personaje exhibiendo su desnudez.

Después de estos preparativos y de la erección de la cruz, se llevaba a efecto la crucifixión propiamente dicha. La cruz tenía diversas formas y las más utilizadas eran: *crux immissa*: ✝ cruz latina; *crux commissa*: ⊤ cruz de san Antonio, tao; *crux decussata*: ✕ cruz de san Andrés. También se utilizaba simplemente un

poste recto, que es lo que designa la palabra griega *stauros*, sobre todo para la ejecución de los prisioneros de guerra. Según la tradición transmitida, Cristo fue crucificado en una cruz del primer tipo (*immissa*). Sin embargo, se ve la forma de "T" en las monedas de los emperadores Constancio y Constantino y también se la encuentra en argollas y piedras sepulcrales. La cruz a veces no era muy alta, el crucificado tocaba casi con los pies el suelo, pero también se usaban cruces más elevadas, como del doble del tamaño natural, en especial para los criminales.

A mitad de la viga vertical se colocaba un travesaño o apoyo (*sedile*) que se disponía entre las piernas para que se sostuviera el peso del cuerpo. Los Padres hablan de esta especie de asiento: Justino, *Dialogo* 91,2; Ireneo, *A los herejes*, II 24,4 y Tertuliano, *A las naciones* 1,12. Justino compara a Jesús en la cruz con un juez sentado en su trono (I *Apología* 35,6). San Agustín hace de Cristo en la cruz un maestro que enseña en su cátedra doctoral (*Comentario de san Juan* 1119,2).[5]

También se colocaba un soporte bajo los pies para impedir que el cuerpo cayera. Se conoce particularmente por el *Croquis del Palatino*, caricatura hecha en el siglo III por algún pagano que se burla de un compañero cristiano. Cristo está dibujado en la cruz, con la cabeza de asno y esta inscripción: "Alexamenos adora a Dios". Con ser una burla, el documento es interesante pues muestra la cruz de la forma descrita y provista de un soporte o tabla (*suppedaneum*).

Había dos formas de fijar el cuerpo a la cruz: con ataduras o con clavos. Los textos no lo especifican, pero en los relatos de la resurrección, Lucas y Juan hablan de las señales de los clavos y la tradición cristiana ha admitido siempre que Jesús fue clavado. Ignacio en su *Carta a los de Esmirna*, el Evangelio de Pedro, apócrifo del siglo II; Bernabé, Melitón, Justino, Ireneo, Clemente de Alejandría y Tertuliano; todos estos antiguos Padres también los mencionan.

Según Blinzler, podría deducirse de un pasaje de Plauto que se clavaba cada uno de los miembros por separado y que la crucifixión con tres clavos se impuso claramente por consideraciones simbólicas.[6] El suplicio de la crucifixión era el más horrible por la prolongación de la pena y los dolores físicos que iban en aumento por la posición, la fiebre y la congestión que sobrevenía a una gran sobreexcitación nerviosa. Los crucificados vivían toda la noche del día de la ejecución y aún todo el día siguiente, incluso hay ejemplos de haber vivido hasta el tercer día.

En Roma se dejaba a los esclavos pendientes del patíbulo hasta que el cuerpo se corrompía o era devorado por las aves de rapiña. Parece que lo mismo se acostumbraba en las provincias con todos los crucificados. Sin embargo, los romanos hacían una excepción de este uso en Judea, acomodándose a las costumbres de los judíos a quienes la ley ordenaba bajar al sentenciado del suplicio antes de la puesta del sol, a fin de que el que había sido maldito de Dios no mancillara la tierra. Esto trajo consigo la costumbre de romper las piernas de los reos (*crurifragium*) abreviando el suplicio. El *crurifragium*, unido a la crucifixión, sólo se encuentra en Judea. Fue pedido para Jesús y los dos ladrones crucificados con él para poder bajar sus cuerpos antes de concluir el día, pues el siguiente era sábado, seguido de la festividad de pascua. Pero sólo se aplicó a los ladrones porque los soldados vieron que Jesús ya estaba muerto. No obstante, uno de ellos le dio un lanzazo en el costado, lo cual en otras ejecuciones constituía el golpe de gracia ordinario.

Según Juan (19,28-37)

> al llegar Jesús, como le hallaron ya muerto, no le quebraron las piernas, sino que uno de los soldados le atravesó el costado con una lanza y al instante salió sangre y agua. Lo atestigua el que lo vio y su testimonio es válido y él sabe que dice la verdad, para que vosotros también creáis. Y todo esto sucedió para que se cumpliera la escritura: no se le quebrará hueso alguno (Ex. 12,46; Núm. 9,12).

Algunos cambios iconográficos del tema

Es necesario distinguir tres fases en la iconografía de Cristo crucificado: se lo ha representado por medio de símbolos, vivo y muerto. Durante los primeros siglos cristianos la crucifixión fue aludida o evocada indirectamente por medio de símbolos. Sólo posteriormente aparece la forma humana sobre la cruz. Fue necesario esperar hasta el Concilio de Trulano (692) para que su uso se generalizara en el occidente cristiano. Se conocen muy pocos ejemplos anteriores al siglo X hasta llegar al crucifijo característico del período feudal en su madurez (siglos X al XII).

Hasta la mitad del siglo XI Cristo está en la cruz vivo, con los ojos abiertos (fig. 3). Aunque algunos detalles iconográficos puedan variar --por ejemplo el tipo de vestido, la corona, que generalmente es una corona real; la presencia y el número de clavos, etc.-- las grandes cruces triunfantes de esta época, muestran a Cristo en la cruz, con los brazos extendidos horizontalmente, la cabeza derecha y los ojos grandes abiertos (fig. 4).

A finales del siglo XII comenzó a desarrollarse una nueva forma de experiencia religiosa, más personal, directa e inmediata, generalmente canalizada a través de las órdenes monásticas (fig. 5). A partir de esta época se usa la figura muerta con los ojos cerrados. La pasión de Cristo (fig. 6), el terrible conflicto del hombre en soledad durante las veinticuatro horas anteriores a su muerte, la larga agonía que sufrió durante el proceso, la tortura y la ejecución, el dolor de la madre y de algunos fieles, se convirtieron en los temas favoritos de meditación. Esta meditación se hizo concreta en muchas escenas, pero muy especialmente en un tipo de crucifijo totalmente diferente al señalado en los párrafos anteriores. Cristo aparece muerto sobre la cruz, los ojos cerrados, los brazos en diagonal con respecto a la cruz y la cabeza caída sobre el hombro. La muerte de Cristo no era la muerte del Hijo de Dios, era el hombre torturado cuya realidad dejaba atrás la anterior apariencia mística y trascendental.

La reforma y la contrarreforma provocaron el último cambio iconográfico en el crucifijo. El racionalismo se afirmó durante el siglo XVII. La Iglesia había restablecido su poder y afianzado, por medio de la Inquisición, la exteriorización del culto, la confesión de fe de la teatralidad barroca.

> Llegada la hora sexta, la oscuridad cayó sobre toda la tierra, hasta la hora nona. A la hora nona gritó Jesús con fuerte voz: *Eloi, Eloi, ¿lamá sabactaní?* --que quiere decir-- Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?

La narración de la agonía de Jesús hecha solamente por dos de los evangelistas (Mt. 27,45-46 y Mc. 15,33-34) se convirtió en el texto del crucifijo barroco.

El pintor y tratadista español del siglo XVII, Francisco Pacheco, escribió en *El arte de la pintura*:

> ...si tanta eficacia tienen las palabras que se oyen o leen para mudar nuestros afectos, con mucha más violencia penetrarán dentro de nosotros aquellas figuras que espiran piedad, modestia, devoción y santidad. De quien dice san Gregorio "mientras se atraen interiormente las especies de las cosas esteriores, casi se pinta en el corazón lo que con deliberación se piensa en las fabricadas imágenes. Y si el sentimiento, cuando se refiere al martirio de un santo, el celo y constancia de una Virgen y la Pasión del mismo Cristo, de veras toca en lo interior de la alma, ver ante los ojos con l'arte y vivos colores, el Santo martirizado, la Virgen combatida, a Cristo clavado en la cruz, bañado en su sangre preciosa, es cierto que acrecienta tanto la devoción y compunge las entrañas que quien con semejantes objetos no se mueve, o es de piedra o de bronce.[7]

La crucifixión en la pintura novohispana

La representación de la crucifixión en el arte novohispano podría resumir, en sí misma, las etapas que se mencionaron como evolución iconográfica en la historia del arte europeo. En las cruces que

se colocaban en el centro de los atrios de los conjuntos conventuales del siglo XVI (fig. 7), no se representó el cuerpo de Jesús sino por medio de los símbolos de la pasión: clavos, corona de espinas, dados, gallo, lanza, etcétera.

Las órdenes religiosas llegadas a la Nueva España en el siglo XVI, franciscanos, dominicos y agustinos, expresaron sus ideales evangélicos en la pintura mural de sus respectivos conventos. Los programas pictóricos fueron ideados en estrecha adecuación con los edificios que los recibían. La imagen fue utilizada en función didáctica para los indígenas y de reflexión teológica para los frailes. En los claustros, el tema de la crucifixión se repite en numerosas ocasiones (fig. 8). Otra versión conocida de Cristo en la cruz es aquella que simboliza el *árbol de la vida*: de su sangre surgen los sacramentos de la Iglesia. Tal es el caso de la pintura de la portería del convento agustino de Meztitlán.[8]

En la pintura de los retablos de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, los grandes ciclos que acapararon las especulaciones religiosas fueron el cristológico y el mariano. Buenos ejemplos son los retablos de Xochimilco, Huejotzingo, Yanhuitlán y Coixtlahuaca. En todos estos casos, la crucifixión no forma parte de las pinturas del retablo, sino que está representada por una escultura que ocupa un nicho de la calle central. El tema de la crucifixión en general fue dejado en manos de los imagineros, quienes legaron abundantes ejemplos que enriquecen la escultura mexicana del período.[9]

Entre los cristos de este "universo manierista" y los barrocos, hay diferencias importantes: los primeros se caracterizan por encontrarse en actitud serena, sin llamativos movimientos corporales ni evidente presencia de sangre en el cuerpo. En cambio los cristos barrocos (fig. 9) tienen posturas exageradas que permiten ver las huellas del martirio sufrido además de la sangre que, muy abundante, enfatiza el dramatismo de la representación.[10]

Por otra parte y en contraposición con este tipo escultórico barroco tan abundante en México --y puede afirmarse que en toda

Hispanoamérica (fig. 10)--, la pintura que se produce sobre este tema en los siglos XVII y XVIII tiene características totalmente diferentes:

1. Debe señalarse que, a pesar de lo que se pudiera imaginar, los ejemplos del tema de la soledad de Cristo en la cruz *no son muy abundantes*. Hay un mayor número de pinturas referidas a la pasión y a la crucifixión de Cristo rodeado de personajes según la iconografía tradicional: san Juan, la Virgen María, María Magdalena, considerados los espectadores y los dos ladrones, Dimas y Gestas; el portalanza y el portaesponja como actores junto con Cristo. La idea de la representación de la pasión como un gran espectáculo (que prevalece desde fines de la edad media y el renacimiento), hizo surgir el cuadro viviente con grandes anacronismos, pues no hay ninguna intención de reconstrucción histórica.

2. Las pinturas conocidas del tema, representan --casi en su totalidad-- a *Cristo vivo en la cruz*. Es más, podría decirse que el momento plasmado es el referido anteriormente según Mateo y Marcos: "Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?".

3. Los signos de la flagelación no están señalados muy intensamente y, si bien hay huellas de sangre en la cabeza de Cristo rodeada por la corona de espinas, no es uno de los elementos fundamentales en la composición. El acento dramático se encuentra en *la expresividad del rostro*, denunciando la angustia y sufrimiento del momento.

Un ejemplo interesante que se incluye en este análisis --que se enriquecerá, seguramente con obras que aquí no se han considerado-- es la consignada por Manuel Toussaint[11] y por Xavier Moyssén,[12] del pintor Basilio de Salazar (fig. 11). La obra perteneció a la antigua colección de Salvador Ugarte y actualmente se desconoce su paradero. Las pinturas de Salazar tienen fechas que oscilan entre 1637 y 1645. A pesar de no conocer el original, podría considerarse la posibilidad de que éste estuviera más cercano a la

sensibilidad plástica de Luis Juárez, pero poco puede agregarse hasta no poder analizar la obra directamente. La fotografía permite observar un rostro bien construido y de intensa expresividad (mirada que recuerda la del Cristo de Echave Orio de *La oración en el huerto* de la Pinacoteca Virreinal). Tanto los brazos como el tórax están recorridos por abundante sangre, pero no se puede avanzar más en este tema, pues muchas pinturas coloniales fueron posteriormente retocadas para acentuar el efecto de la sangre y mover a una mayor piedad.[13]

El sevillano Sebastián López de Arteaga llegó a la Nueva España antes de 1640, pues de este año es su primera obra documentada. En 1643 pintó para el Santo Oficio de la Inquisición, del cual era notario, una imagen de *Cristo en la cruz* que se conserva en el Museo de la Basílica de Guadalupe. La obra, de grandes dimensiones, está firmada y fechada: *C Puso este Sto Crucifijo/ por su devoscion en este/ Tribunal del Santo Offo de la/ Inquisicion/ Sebastian de Artea/ ga notario del...* [borrado]/ *año 1643 Ft.*

En esta representación, Cristo está vivo, clavado a una cruz latina con cuatro clavos siguiendo los preceptos de Francisco Pacheco en su tratado, expresados plásticamente en su *Cristo en la cruz* fechado en 1614. Esta normatividad plástica fue seguida en notables y conocidos ejemplos: Diego Velázquez la adoptó para su *Cristo de san Plácido* (fig. 12), Alonso Cano la siguió en el *Cristo de la Academia de San Fernando de Sevilla*, y también Francisco de Zurbarán, de quien se asegura que López de Arteaga fue discípulo (fig. 13). Pero existe una gran diferencia entre las obras mencionadas y la de Arteaga: en estos ejemplos Cristo aparece muerto sobre la cruz y la cabeza cae bruscamente sobre el hombro derecho, mientras que en la de Arteaga, Cristo está vivo con la cabeza inclinada hacia la izquierda y la mirada hacia arriba.

La postura muy plácida del cuerpo de Cristo, sin demasiado dramatismo, se acompaña con la poca presencia de sangre: se ven manchas rojas en las manos y los pies únicamente. Hay una concepción escultórica de la imagen que se apoya en la ilumina-

ción, provocada por múltiples focos para producir efecto de volumen: esta multiplicidad focal crea un sutil juego de luces y sombras. No llega Arteaga al intenso claroscuro de la obra del mismo tema que se conserva en la Pinacoteca Virreinal, firmada en el lateral izquierdo *Seb. Arteaga fat* sin fecha (fig. 14).

Como en el caso anterior, Arteaga prefirió el modelo de Cristo viviente clavado con cuatro clavos. La obra de la pinacoteca también tiene un interesante juego de iluminación, provocado en este caso por una fuente de luz principal que distribuye fuertes zonas de luz y de sombra en el cuerpo de Cristo. Este contraste está perfectamente estudiado y le otorga a la figura la credibilidad que la postura niega. El movimiento angustiado del rostro se continúa en el cuerpo, sometido a una línea en "S" exageradamente alargada con fines expresivos.

En una colección particular, se conserva un *Cristo en la cruz* sin fecha ni firma, pero que corresponde --teniendo en cuenta sus características estilísticas-- a la mitad del siglo XVII (fig. 15). Sobre una cruz latina, Cristo está clavado con tres clavos. Está vivo, con la cabeza algo inclinada hacia atrás y a la izquierda y coronado de espinas. Detrás de la cabeza, una luminosidad rojiza la enmarca y a la manera de potencias, salen tres haces de luz. La tensión que se acumula en los hombros y en el cuello convierte a esa zona en uno de los puntos de mayor dinamismo de la composición.

Desde allí hacia abajo, un intenso juego de curvas, apoyadas en un modelado vigoroso y un perfecto manejo de la luz, logran, en conjunción, un fuerte contenido dramático. Buen conocedor de la anatomía humana, por la mano de este maestro aparecieron músculos, huesos, venas, cada uno tratado como un elemento único, expresivo. La obra ha sido atribuída a López de Arteaga, pero es necesaria una revisión muy detallada para poder aceptarla.

Ubicada en el muro lateral derecho del sotocoro de la capilla del Rosario de la iglesia de San Andrés, en Cholula, existe una *Crucifixión* firmada en el lateral izquierdo *Ao. desantander fat.* y fechada en el lateral derecho con una inscripción: *este lienço se pi/ to a*

devosion/ de Juan Bautista/ Cortes, año de 1691. Antonio de Santander, de quien se conoce obra documentada desde 1675, trabajó en la zona de Puebla a fines del siglo XVII. En esta obra representó a un Cristo vivo, coronado de espinas, con la cabeza inclinada sobre el hombro izquierdo, mirando hacia arriba. De la boca del crucificado sale una luz --a manera de filacteria-- con una inscripción que dice: *Elí, Elí, ¿lemá sabactaní?*. El cuerpo está sostenido con tres clavos y hay muy poca sangre sobre el mismo.

En esta obra se pone en evidencia la extraña concepción de la construcción de la figura humana que tenía Santander. Ésta fue compuesta a partir de netas formas geométricas, a las que da volumen desde el interior con líneas cortas y curvas que señalan la musculatura, los huesos, el vientre abultado. Con esta gran movilidad interna compensa la excesiva geometrización externa. Las líneas se multiplican, se quiebran, en beneficio de una superficie bien delimitada.

Otro interesante ejemplo de este tipo de iconografía es el *Cristo en la cruz*, firmado *Juan Correa ft* localizado en el santuario del convento de Santa María del Pueblito, Querétaro (fig. 16). Correa representó a Cristo vivo, sostenido por medio de cuatro clavos, cuya cabeza se inclina hacia la izquierda apenas y sus pupilas se dirigen hacia arriba. Una luz muy pareja recorre toda la figura acentuando lo estático de la posición: brazos sin tensión, piernas juntas y un rostro más de cansancio que de sufrimiento confirman el quietismo de la imagen de Cristo. La idea es inquietante, pues no es angustia, sufrimiento o placidez lo que llama la atención sobre el rostro, sino el estatismo.

Miembro de una notable familia de artistas novohispanos, Nicolás Rodríguez Juárez (1667-1734) pintó otro *Cristo en la cruz* conocido por una pequeña fotografía que permite observar que está vivo sobre la cruz, clavado con tres clavos, con la cabeza colocada hacia atrás (fig. 17). Lamentablemente, no se conoce el paradero de la obra para poder realizar un análisis *in situ* como en los casos anteriores, pero se consideró importante consignarla por

pertenecer a una de las firmas importantes de la pintura novohispana.

Como contrapartida, es anónima la *Crucifixión* que se conserva en el muro norte del refectorio del convento de Tepotzotlán (Museo Nacional del Virreinato). Cristo está vivo en la cruz, coronado de espinas, la cabeza inclinada hacia la derecha mirando hacia arriba. Sujeto a la cruz con tres clavos, con los dedos de las manos juntos, como bendiciendo. Sometido a una enorme tensión física y psíquica, expresa con la pasividad de su cuerpo la idealización del momento y la superación del personaje divino frente al sufrimiento humano. La obra, posiblemente de fines del siglo XVII, es conocida como *El Cristo de la Inquisición*, aunque por el momento no hay posibilidades de afirmar que la imagen tenga esa procedencia.

Principios del siglo XVIII podría ser la datación de la obra del mismo tema que se conserva en la sacristía de la iglesia de la Soledad y la Santa Cruz (fig. 18). Sobre una cruz latina, un Cristo vivo, sostenido por cuatro clavos, inclina ligeramente la cabeza hacia la derecha con la mirada hacia arriba. En sus manos y pies, así como en la espalda, hay abundante sangre. La falta de tensión en los brazos y el cuerpo se compensa con la expresión de dolorosa angustia del rostro divino: entre unos rasgos de fino dibujo, la mirada se levanta, implorante. A pesar de la ancha caja torácica y el vigoroso modelado de la musculatura de las piernas, la composición se ablanda en los brazos y las caderas, demasiado delgados los primeros y redondeadas las segundas para pertenecer a un cuerpo masculino, pero más cercano al gusto dieciochesco de la figura humana.

Un cambio iconográfico interesante que se produce en esta misma serie de cristos vivos, es el que se registra en dos pinturas que se conservan, una en el Museo Nacional del Virreinato y la otra en la sacristía de la iglesia del pueblo de Santa Fe. Ambas son del siglo XVIII según se desprende del análisis de sus características estilísticas.

La primera fue encontrada en las bodegas del Museo de Tepotzotlán. En este Cristo vivo hay varias particularidades: si bien tiene cuatro clavos, como en algunas de las obras anteriores se ha señalado, éstos no se clavan en medio de las palmas de las manos, sino en las muñecas, produciendo heridas que arrastran inclusive carne y piel en su profundidad, provocando que salga sangre de un fuerte morado saturado. Otra diferencia en relación a los tipos anteriores se encuentra en la posición de los brazos, pues mientras unos se mantenían casi en horizontal o en diagonal con respecto al madero horizontal de la cruz, en este caso los brazos casi cortan verticalmente el travesaño; tipo iconográfico originado durante la contrarreforma y repetido *ad infinitum* a partir del modelo rubeniano (fig. 19).

El otro caso, de menor calidad plástica y siguiendo el modelo de los tres clavos, presenta características similares en cuanto a la posición de los brazos (fig. 20). El modo de trabajar la materia denota el poco conocimiento de sus posibilidades, en tanto que las incorrecciones del dibujo ocasionan la falta de unidad tan evidente en la composición de la figura de Cristo.

Los tres únicos ejemplos de cristos muertos que figuran en este breve catálogo corresponden al siglo XVII uno y al XVIII los dos restantes. El Cristo del siglo XVII es un óleo sobre tela que se encuentra en la sacristía del convento franciscano de Tlalmanalco (fig. 21) firmado por *Ludovicus Xuarez, F.* La imagen parece provenir de un modelo de bulto y difiere del total de la obra de Luis Juárez por su gran realismo. La figura de Cristo se destaca sobre un fondo rojo y verde oscuros, a manera de tapiz con un dosel en la parte superior. La cabeza se inclina hacia la derecha y casi imperceptibles hilos de sangre recorren el cuerpo.

Al estudiar la obra de este artista, Rogelio Ruiz Gomar advierte que esta pintura

> resulta de gran importancia, no sólo dentro de su producción, sino de su época y aun de todo el período virreinal, pues aunque parece es la reproducción de una imagen de bulto, es una de las primeras obras de nuestra pintura colonial en que se representa, no el pasaje de la crucifixión, sino a la soledad de Cristo en la cruz.[14]

Según este autor, Juárez habría contribuído a la fijación y divulgación del tema (así como de otros). Pero quizá fuera necesario remarcar la diferencia sobre la que se ha venido insistiendo en el presente estudio: mientras el Cristo de Juárez está muerto en la cruz, los demás, inclusive los de Arteaga citados por Ruiz Gomar, están vivos.

De los cristos del siglo XVIII, uno pertenece a la magnífica pinacoteca de la iglesia de La Profesa. Puede verse el cuerpo de Cristo muerto sobre una cruz latina, clavado con tres clavos, con la herida provocada por la lanza en el costado izquierdo y profusión de sangre en todo el cuerpo. La cabeza caída sobre el hombro izquierdo. La postura sin tensión reproduce con bastante fidelidad una imagen de bulto, aunque sin lograr darle volumen. La iluminación, que proviene de un foco lateral, no crea contrastes de luces y sombras pero da cierta expresividad a la imagen.

El otro caso conocido es el de la pintura que se encuentra en el muro lateral derecho de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua de la catedral de México. El Cristo muerto, clavado con tres clavos a una cruz latina y coronado de espinas tiene la cabeza caída sobre el hombro izquierdo. De la herida hecha por la lanza en el costado izquierdo sale abundante sangre que recorre gran parte del cuerpo. La luz, trabajada con cierto convencionalismo, modela y modula el cuerpo de Cristo, aunque sin dramatismos ni tensiones, pues una característica de esta obra es que el cuerpo muerto de Cristo parece suspendido en la cruz sin tensión, casi con placidez. Una obra de este tema ha sido consignada por varios autores y alguno de ellos hasta vio la firma de Miguel Cabrera, pero hay una clara contradic-

ción en las medidas (se habla de un pequeño cuadro y el que existe en la capilla tiene 125 x 93 cms.) y no hay firma ni fecha visibles.[15]

Conclusión

Es posible que pueda considerarse que el tipo iconográfico desarrollado con mayor intensidad en la pintura novohispana sea una combinación del *Christus Triunphans*, vivo sobre la cruz, con los ojos abiertos; y el *Christus Patiens*, colgando muerto en la cruz, la cabeza inclinada y los ojos cerrados.

En el mayor número de obras analizadas, Cristo está vivo pero es la imagen del sufrimiento, sufrimiento causado por el pecado del hombre. La idea del pecado, unida a la idea de la redención obtenida por medio de la penitencia y el tormento de la carne, reemplazó a la idea de la salvación a través de la pura fe. Este cambio convirtió a la pasión en el centro de la reflexión cristiana y por lo tanto de su iconografía.

Es evidente que no fueron las mismas circunstancias materiales las que produjeron la iconografía novohispana y la europea. En Nueva España, por una parte se recreó un repertorio visual a imagen y semejanza del europeo, porque era necesario reproducir la imaginería de la nueva religión; pero por otra y simultáneamente, se fueron adoptando los modelos con los que se encontraba mayor afinidad espiritual.

No es la intención de este trabajo afirmar que el tipo de crucifixión que se ha analizado sea una específica creación novohispana. Se pretende simplemente hacer hincapié en que mientras que en escultura predomina el Cristo muerto, en pintura predomina el Cristo vivo, combinación del triunfo que significa la redención del género humano y la agonía sobre la cruz para pagar la culpa del pecado del hombre.

NOTAS

1. Para las referencias de esta introducción, cfr. Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Ed. Herder, 1986.
2. J.A. Pérez Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Ed. Tecnos, 1952.
3. Cfr. Louis Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. II, Paris, Presses Universitaires de France, 1955.
4. Pierre Benoit, *Pasión y resurrección del Señor*, Madrid, Ed. Fox, 1971, p. 73.
5. Cfr. A. D'Ales, *Dictionnaire Apologetique de la Foi Catholique*, Paris, Beauchesen Editeur, 1925.
6. Josef Blinzler, *El proceso de Jesús*, Barcelona, Editorial Litúrgica Española, S.A., 1959, p. 47 y ss.
7. Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, vol. II, Madrid, Ed. Maestre, 1956.
8. Cfr. Nelly Sigaut, "El árbol de la vida en el convento agustino de Meztitlán", en *Relaciones*, vol. XII, no. 47, Zamora, El Colegio de Michoacán, verano 1991, pp. 7-28.
9. Se realiza esta afirmación a pesar de la falta de estudios sistemáticos sobre el proceso escultórico y las obras que han sobrevivido a hombres y tiempos, y que resultan absolutamente necesarios para aclarar todas las dudas que existen sobre la materia.
10. Cfr. Xavier Moyssén y Sonia de la Roziere, *México. Angustia de sus Cristos*, México, INAH, 1967, pp. 9-21.
11. Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, México, UNAM-IIE, 1982, p. 83.
12. Xavier Moyssén, "Basilio de Salazar, un pintor del siglo XVII", en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, no. 46, México, UNAM, 1978, pp. 49-57.
13. Tal es el caso de la citada *Oración en el huerto* de Echave Orio: al ser restaurada, las huellas de abundante sangre que había en la frente y en las manos desaparecieron con la limpieza, demostrando que habían sido agregadas y que en la pintura original no se había enfatizado su representación.
14. Rogelio Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez. Su vida y su obra*, México, UNAM-IIE, 1986, pp. 171-172.
15. Se deja asentada la noticia de la existencia de dos cuadros del mismo tema que están localizados, uno en el Obispado de Toluca y el otro en la Capilla del Pocito en la Villa de Guadalupe. No se tomaron en cuenta las imágenes derivadas de esculturas de gran devoción, como el Señor de Santa Teresa por ejemplo, que son más abundantes.

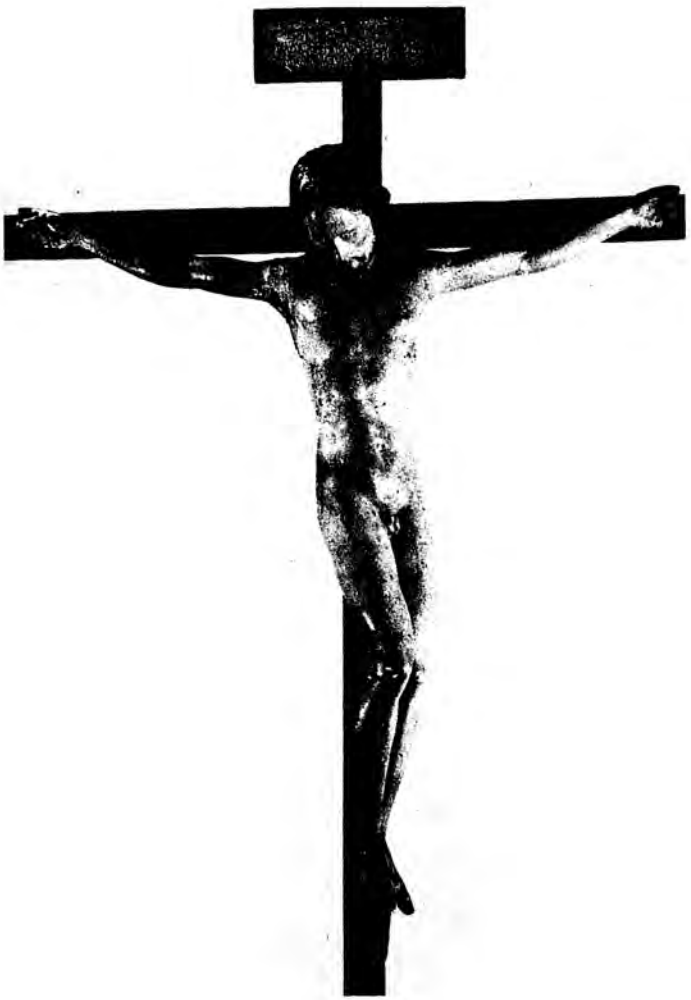


Fig. 1. Cristo de Miguel Ángel, siglo XVI, Florencia, Italia.

Fig. 2. Cristo de Brunelleschi, siglo XVI, Santa María Novella, Florencia, Italia.

Fig. 4. Diurnale Benedictinum, Escuela de Montecassino, c.1100.

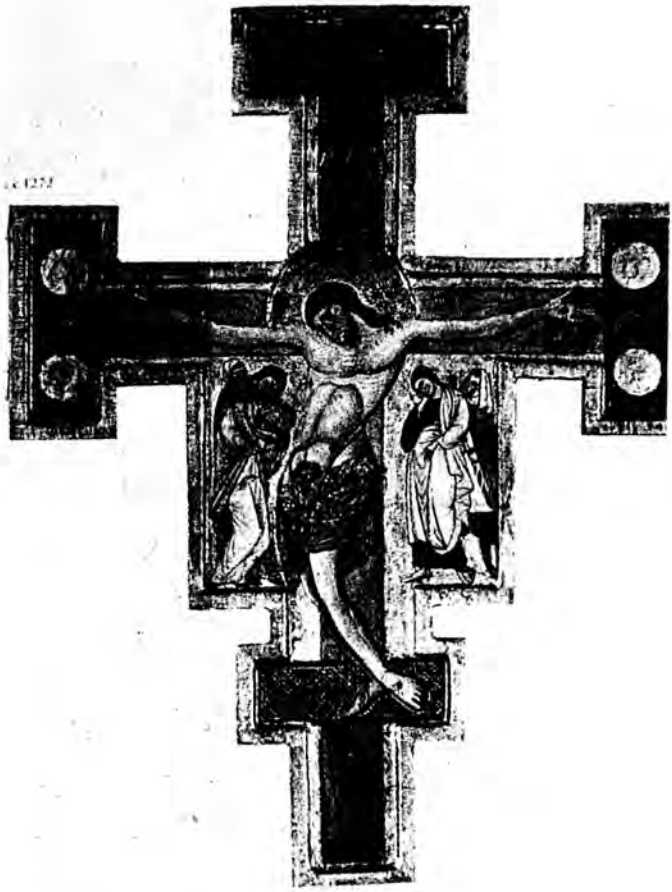


Fig. 5. Crucifijo del Maestro de San Francisco, c.1272.

Fig. 6. Crucifijo con episodios de la pasión, Escuela de Pisa, segunda mitad del siglo XIII.

Fig. 7. Cruz atrial, siglo XVI, Atzacoalco, México, D.F.

Fig. 8. Cristo con la Virgen María, san Juan Evangelista y María Magdalena, siglo XVI, convento agustino de Acolman, México.

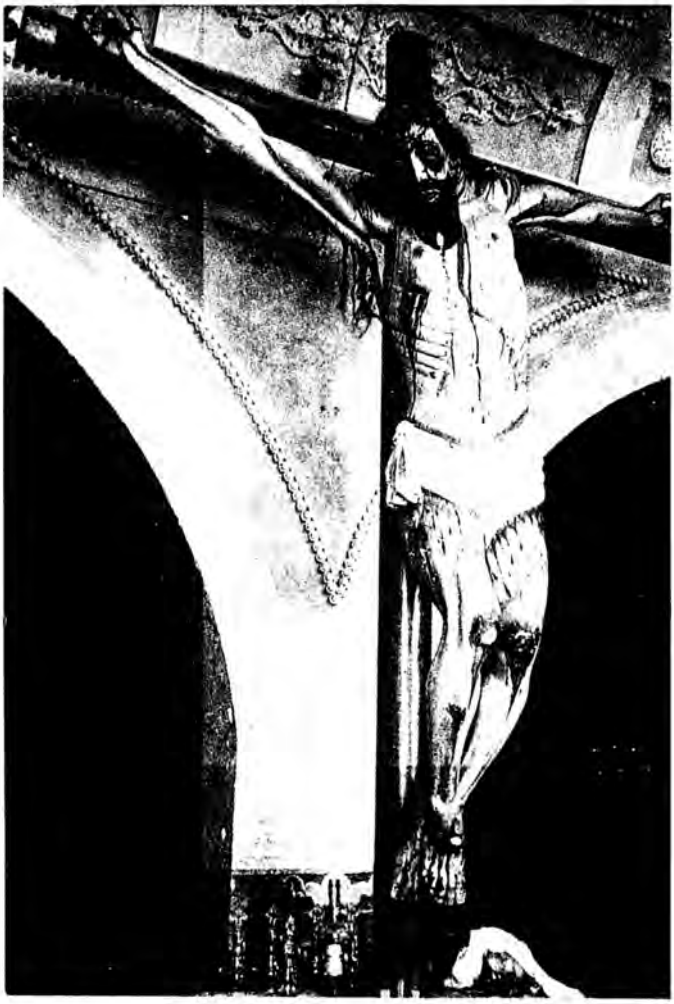


Fig. 9. Cristo, siglo XVIII, Guadalupe, Zacatecas, México.

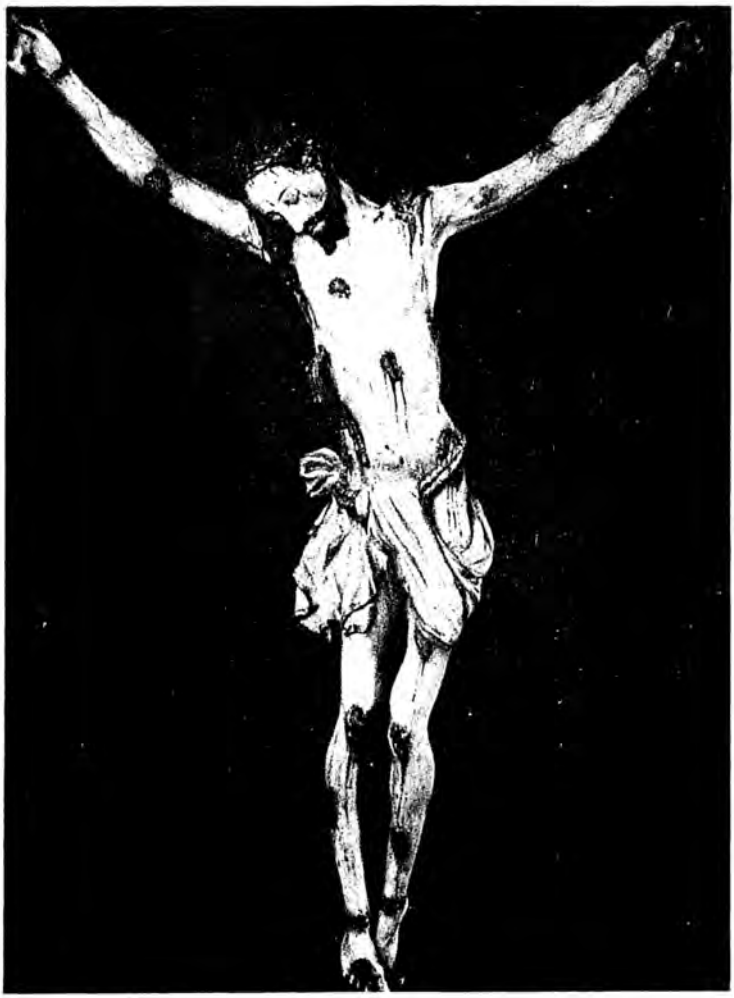


Fig. 10. Cristo de Capiscara, siglo XVIII, Quito, Ecuador.

Fig. 11. Cristo de Basilio de Salazar, siglo XVII, paradero desconocido.

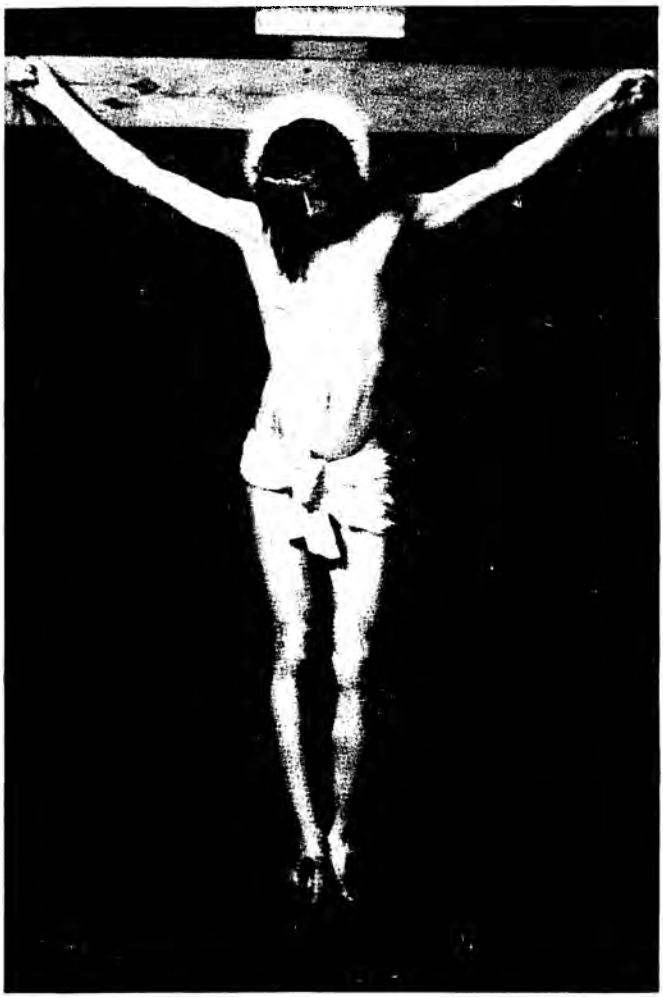


Fig. 12. El Cristo de san Plácido de Diego Velázquez, 1630, Madrid, España.

Fig. 13. Cristo de Francisco de Zurbarán, 1627, Art Institute, Chicago, USA.

Fig. 14. Crucifixión de Sebastián López de Arteaga, siglo XVII, Pinacoteca Virreinal de San Diego, México, D.F.

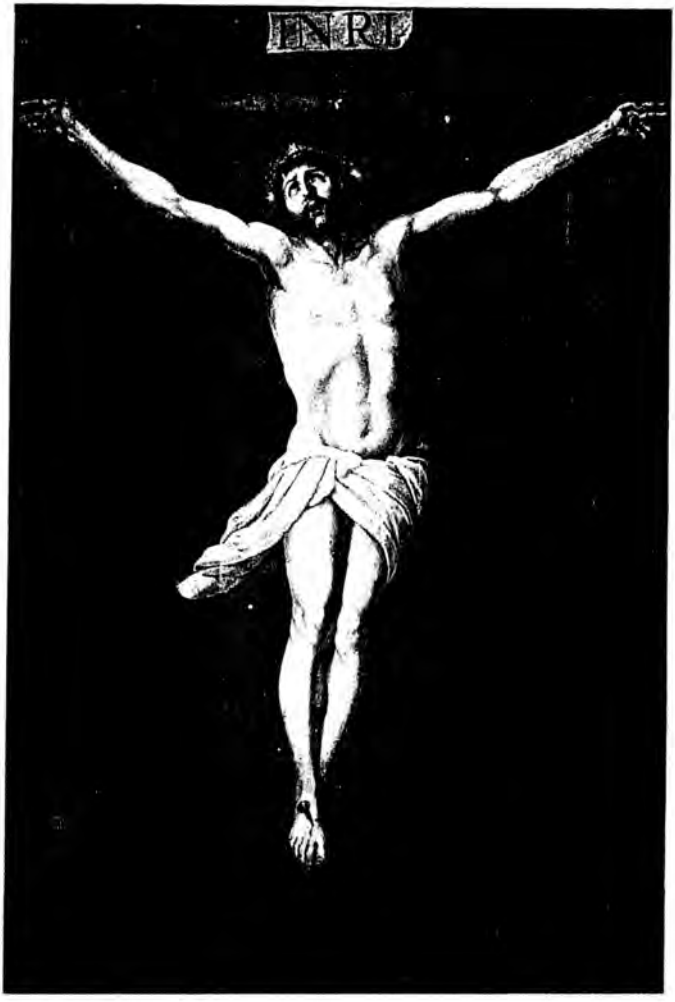


Fig. 15. Cristo en la cruz, siglo XVII, colección particular, México, D.F.

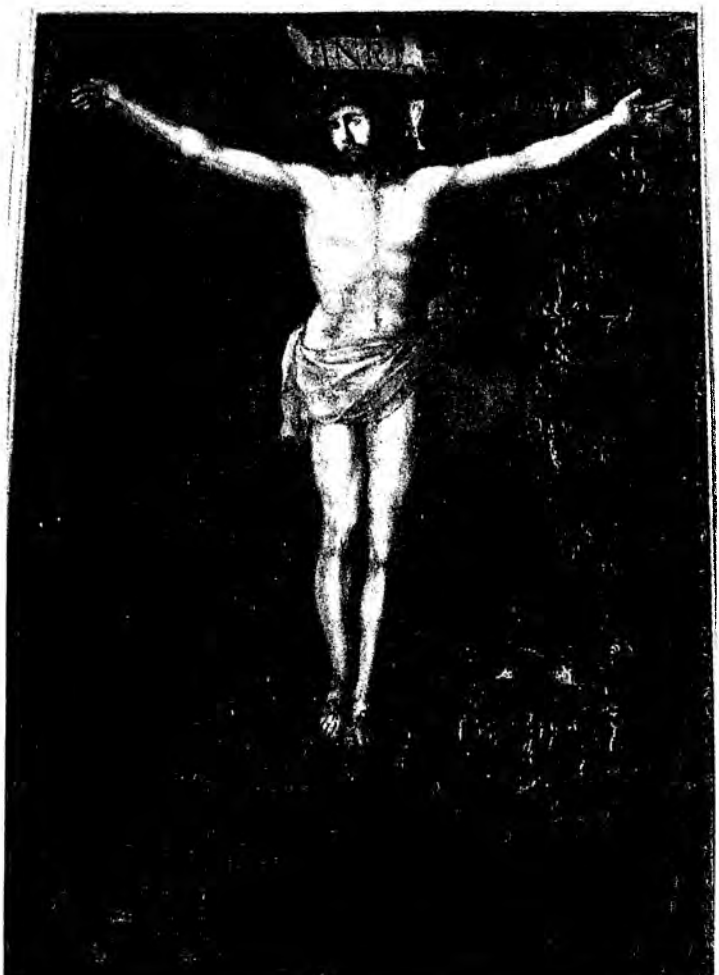


Fig. 16. Cristo de Juan Correa, siglo XVII, iglesia del Pueblito, Querétaro, México.

Fig. 17. Cristo de Nicolás Rodríguez Juárez, siglo XVIII, paradero desconocido.

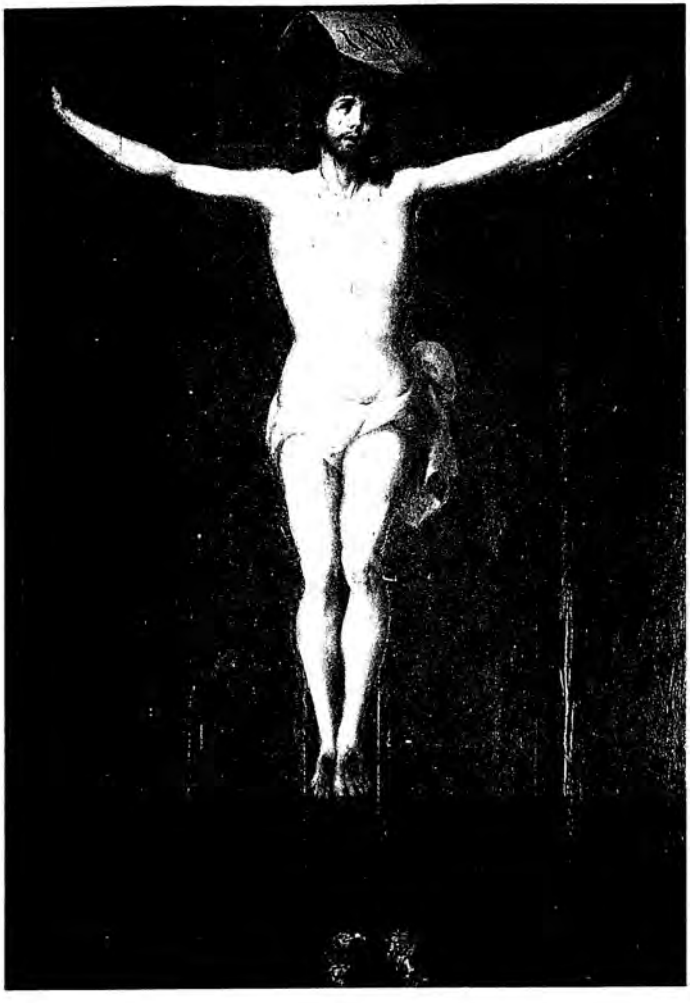


Fig. 18. Cristo anónimo, siglo XVIII, iglesia de la Soledad y la Santa Cruz, México, D.F.

Fig. 19. Cristo crucificado de Rubens, C.1610.

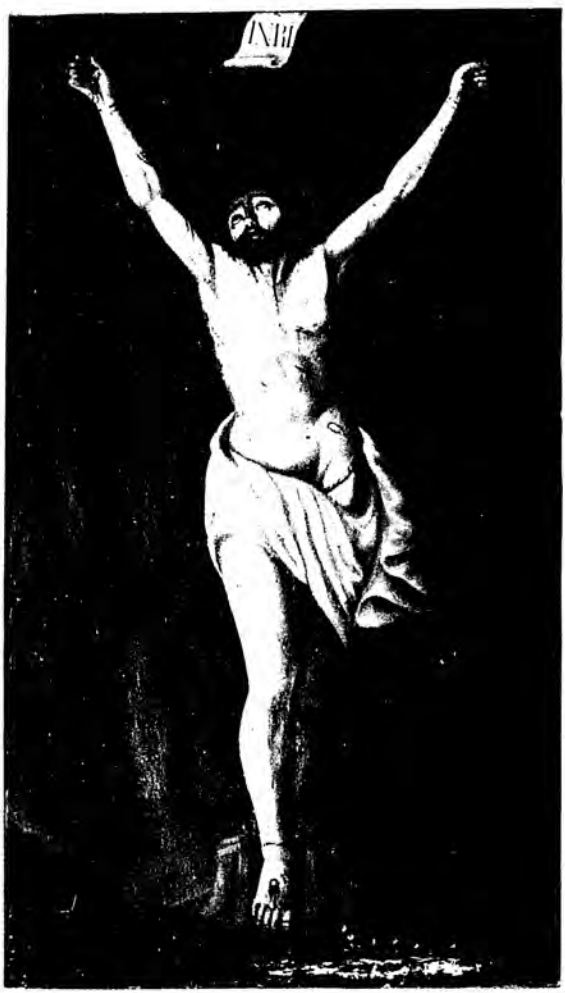


Fig. 20. Cristo en la cruz, anónimo del siglo XVIII, iglesia de Santa Fe, México, D.F.

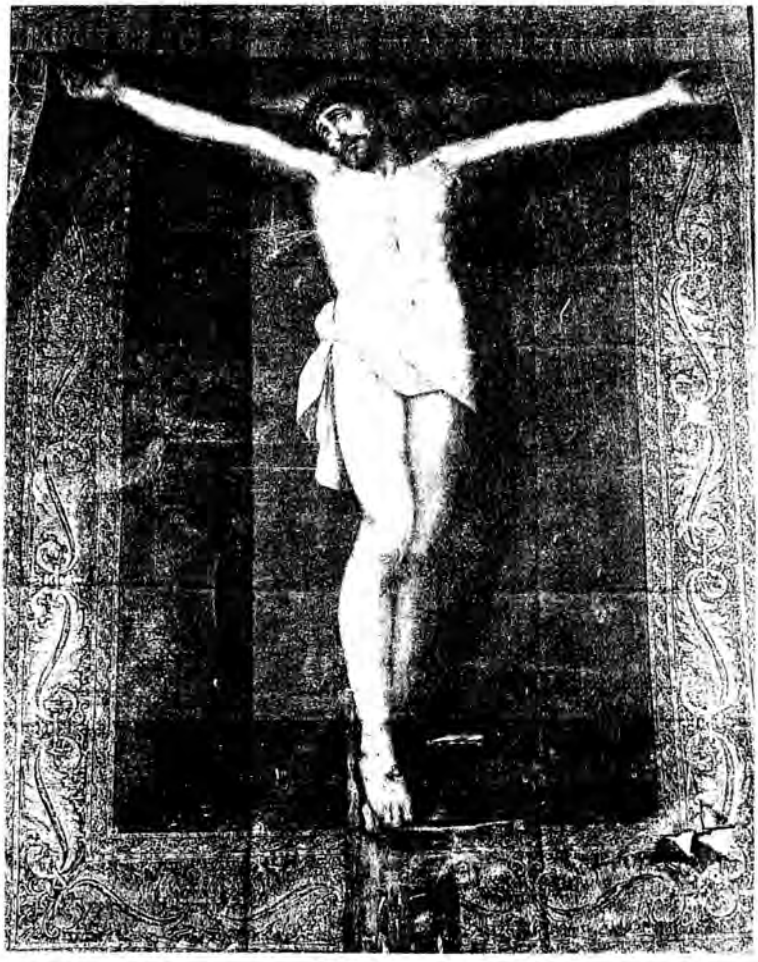


Fig. 21. Cristo de Luis Juárez, siglo XVII, iglesia de Tlalmanalco, México.