


**FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA**

**DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART**

# *QUID EST VERITAS?*

## Los tipos iconográficos de la Pasión de Cristo: de Getsemaní a la sentencia de Pilato

**Tesis doctoral**

Programa de Doctorado: 3130 Historia del arte

Presentada por: Pau Maria Sarrió Andrés

Dirigida por: Dr. Rafael García Mahíques

**València, enero de 2025**

*A la meua família,*
*escola de vida i font de coneixement*

# Índice de contenidos


Summary…….. 1

Introducción…… 33

*Delimitación del objeto de estudio*…….. 34

*Objetivos*…… 38

*Estado de la cuestión*……... 40

*Metodología y precisiones terminológicas*…….. 46

*Estructura y fuentes*……. 48

*Agradecimientos*……. 50

La oración en el huerto de Getsemaní y el prendimiento de Cristo…… 53

*La visualidad del huerto de Getsemaní*…… 54

*Cristo profetiza las negaciones de Pedro*……. 62

*Cristo invita a sus discípulos a velar*……... 71

*La oración en el huerto*…… 75

I. Cristo ora a un Dios invisible…… 78

II. Dios-Padre se revela a Cristo en oración……. 83

III. Cristo bebe el cáliz de la salvación……. 91

IV. Un ángel se aparece a Cristo…….. 99

V. El Espíritu Santo se revela ante Cristo……... 130

*Cristo amonesta a sus discípulos por haberse quedado dormidos*…….. 132

*La llegada de los captores*……. 139

*Cristo desconcierta a los soldados*…… 148

*El prendimiento de Cristo*…….. 154

*Pedro amputa la oreja a Malco y Cristo se la sana*…….. 223

*La huida de los discípulos*……. 243

*El paso del torrente Cedrón*……... 249

EL PROCESO RELIGIOSO…….. 261

*Cristo ante Anás*…… 263
*Cristo es conducido a Caifás*……. 276
*Cristo ante Caifás*…….. 280
*Cristo ante Anás y Caifás*…….. 300
*Las negaciones de Pedro*……... 306
*El arrepentimiento. Las lágrimas de san Pedro*……. 328
*El primer escarnio a Cristo o Cristo de los Improperios*…….. 342

EL PROCESO POLÍTICO……357

*Cristo es llevado a disposición de Pilato*…….. 359
*Cristo ante Pilato*…….. 361
*Cristo ante Herodes*……... 401
*Cristo es enviado nuevamente a Pilato*…….. 414
*Pilato presenta a Barrabás*…… 417
*Pilato se lava las manos*…… 426
*El sueño de Prócula, la esposa de Pilato*…….. 454
*La flagelación de Cristo*…… 464
*Cristo caído, contemplado por los ángeles o por el alma cristiana*…….. 532
*Cristo recogiendo sus vestiduras*…….. 538
*La coronación de espinas*…….. 549
*Cristo es presentado al pueblo: el Ecce Homo*…….. 592
*El juicio o sentencia de Pilato*……... 620

CONCLUSIONES…….. 631

CONCLUSIONS…… 647

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES……... 663

ÍNDICE DE ABREVIATURAS…….. 685

## *SUMMARY*

This doctoral thesis deals with the visual phenomenon that developed between the 4th and 700th centuries around the mysteries of the Passion of Christ, from the prayer in the Garden of Gethsemane to Pilate's sentence. Some thirty iconographic types emerged from this period of the Gospel; the essential ones were born during Late Antiquity, the majority appeared during the High Middle Ages and other minor ones arose between the late Middle Ages and the Renaissance, as a genuine product of the empathetic piety of the period, with the Roman Empire, the Byzantine, Carolingian and Ottonian empires, and the Central European kingdoms as the main centres of creation, respectively.

Thus, this study proposes a diachronic analysis of the continuity and variation of each of these iconographic types, in accordance with the sequences of the iconographic-iconological method, systematised by Erwin Panofsky, recently updated by Rafael García Mahíques and rigorously applied in the collection of volumes of *Los tipos iconográficos de la tradición Cristiana* (2015), directed by the professor, in which this study is integrated, together with other previously read theses. In fact, this work is the continuation, in accordance with the sequences of this research project, of the doctoral thesis *La Última Cena: continuidad y variación de los tipos iconográficos* (2022), by Victoria Bernad López, which deals precisely with the bribery of Judas by the Sanhedrin and the final suicide of Iscariot, iconographic types closely linked to the contents of this new study.

In accordance with these theoretical approaches, from the literary sources of reference for the artists, the origin of each iconographic type is addressed and the projection in time of the images compiled during the heuristic phase is analysed. During this phase, work has been done on emptying different scientific repositories available on the web, until a sampling of more than 3000 artistic images has been systematised, based on strict criteria of chronological, geographical and typological relevance, understanding as such the need to offer a wide variety of supports and iconic concretions for each of the iconographic types that are the object of study.

Work has been carried out in the *Index of Medieval Art* of Princeton University, in the catalogues of the Vatican Apostolic, Spanish National, French National and British libraries, and in the virtual repositories of a long list of museums –listed in the list of

abbreviations– including the Vatican, the Prado, the Louvre, the Victoria & Albert, the British Museum, the Metropolitan of New York, as well as the National Galleries of London, Washington, Florence and Venice. There has also been no lack of fieldwork in Spain, Italy, Portugal and Germany, and, of course, extensive bibliographical work. The international research stay in Rome, linked to the Department of Cultural Heritage of the Church at the Pontificia Università Gregoriana, has made a decisive contribution to these latter tasks, as well as long periods devoted to reviewing the rich critical documentation held in the libraries of the Hertziana and the Faculty of Letters at La Sapienza.

One of the main contributions of this study lies precisely in the study of Passionist visuality from the strict fulfilment of these methodological principles, which contemplate the assumption, by the art-historical discipline, of a specific lexicon for the analysis and interpretation of images. In this sense, a central concept in this thesis is –from the title itself– that of the iconographic type, which can be understood as the sensitive embodiment or concretion of an idea or theme, in this case, almost always emanating from the four Gospels or, more residually, from the rich apocryphal and exegetical tradition that derived from biblical canonicity. Among iconographic types of all kinds, a distinction must be made between those of a narrative nature, which translate a verbal or mental account into a form of representation, and which are the subject of this study; and those of a conceptual nature, which visualise concepts without any spatio-temporal coordinates.

Iconographic types are codified within the imaginary as cultural conventions, which ensures their continuity over time, as well as their variations, which are the fruit of their mobility in the conceptual and imaginary sphere: the set of external referents, of a very varied nature, where the historian will be able to detect connections in order to construct his interpretation. It is at this point that the study of the continuity and variation of images, an idea initiated by Aby Warburg in his theory of social memory, but definitively formulated by Fritz Saxl, as a key tool in iconographic practice, and confirmed by Panofsky himself, takes on its full meaning.

The study also employs two other technicalities emanating from the method, which it is appropriate to define prior to its use. Firstly, Christian anti-Judaism, manifested with unusual bellicism during the late Middle Ages in the images of the Passion, led to an early iconographic stereotype, in this case focusing on the facial features and/or the

dress codes of the people who killed the Messiah. On the other hand, the concept of theme framing, coined by the Polish art historian Jan Bialostocki, defines the obvious inertia of certain compositional schemes to perpetuate themselves in the transversality of different iconographic types.

Finally, given the profusion of references to them, it is worth pointing out the existence of panoramic and simultaneous cycles, especially in the medieval artistic corpus, which is well known, given the desire to make the most of the spaces of representation. The former refer to the superimposition, on the same visual plane, of two or more differentiated iconographic types, while the simultaneous ones define the confluence in the same type of different actions.

On the other hand, this research is based on the absence, to date, of monographic studies that have dealt with the visuality of the first Passion scenes from the perspective of the continuity and variation of their different iconographic types. As stated in the state of the question, beyond the great encyclopaedias of Christian artistic visuality written by Émile Mâle (1923), Louis Réau (1957), Gertrud Schiller (1972) and Héctor H. Schenone (1998), there is a lack of monographic studies on the visuality of early Passion scenes from the perspective of continuity and variation in their different iconographic types. Most iconographic studies of the Passion have been reduced –given the vastness of the subject– to sectorial works, which have analysed in depth a certain historical period, a certain political unit, an outstanding work, the continuity and variation of some iconographic type, the interactions between the paraliturgical theatre and the plastic arts, the mark that the confraternal cult of the Passion left on its visuality or the historical fluctuation of the stereotype of the deicidal Jew, all of which are central lines of work for this new study.

The thesis begins with an academic introduction, in which, first of all, the object of study is delimited, both chronologically and geographically. We explain that the starting point of this research is the origin of each of the iconographic types under study and that the diachrony of the study ends in the eighteenth century, since, from the nineteenth century onwards, in the history of art in general and particularly in the field of images of the Passion, there was a marked secularisation of the image, which led to changes in formal paradigms and mutations of meaning with philosophical roots, worthy of a future individualised and in-depth study.

With regard to the geographical framework, the geographical scope of a study with an encyclopaedic perspective such as this one is conditioned by the territorial scope of the iconographic types dealt with. Although it is true that most of the iconographic types had resonances in both the Eastern Church and the Christian West, the historical circumstances of these confessions shaped the territory to be analysed. Thus, after the fall of Constantinople (1453) to the Ottoman Turks, the East faded as the pioneering territory in the generation of images that it had been since Late Antiquity. Shortly afterwards, the Protestant Reformation slowed down the production of Passionist images in Central Europe, a territory hitherto at the forefront of the visualisation of Christ's most varied torments.

The three general objectives underlying the work are then set out: the aforementioned study of the continuity and variation of the iconographic types; the establishment, in order to understand them, of some coordinates on the cult of the Passion; and finally, the detection of the transmission networks of the iconic concretions under study. Before going into the contents of the thesis in greater depth, the scientific activity on which this research is based is analysed, its methodological foundations are developed, certain considerations regarding the sources collated are listed and, finally, the structure of the work is justified.

As the reader will immediately see, the structure of this work is also that of the Gospel, in its concordances and peculiarities, as did the great encyclopaedists of the Passion. Thus, the first block of content deals with the iconographic types emanating from the ephemeral passage, after the Last Supper, of Christ and his disciples through the Garden of Gethsemane, a crucial setting in the development of the Passion, as the place where –according to the biblical source– Jesus took the «cup» that God the Father offered him and was taken, to be placed at the disposal of the authorities, the Hebrew people and the Roman province of Judea.

In a novel way, this first chapter opens with a brief epigraph that deals with the –hitherto neglected by historiography– visuality of the Garden of Olives, in which the evangelists' meagre visions of the place and the chronicles that the pilgrims from the Holy Land bequeathed about the cult that the enclosure received from late Antiquity onwards intrude. Christian sources turned Gethsemane into a rocky mountain covered with olive trees, already visible in the *Brescia Chest* (350-374, Brescia, MSG), developed in the

mosaics of St. Apollinaris the New in Ravenna (500-520) and matured in the Byzantine, Carolingian and Ottonian artistic tradition.

In Gethsemane, as in other sites of the Passion (the Sanhedrin, the Praetorium, etc.), the Northern Italian *duecento* and *trecento* played a crucial role in the elaboration of complex environments, born of the technical advances in perspective that were invented there. On the oriental substratum introduced by the Greek manner, successive generations began to think of more complex compositions: Guido da Siena, in *The Kiss of Judas* (1270s, Siena, PNa), or Duccio di Buoninsegna, in his *Maestà* for the cathedral of Siena (1308-1311, Siena, MOD), turned the Mount of Olives into a plausible mountain massif, in which they coherently integrated the different types associated with the passage. Some contemporaries, such as the Master of Fossa, in a triptych for Spoleto (first half of the 14th century, Rome, MV, 40123), dared to depict Jerusalem and the stream Kidron, which separated the city from the Mount of Olives.

Likewise, on the brief reference in the Gospel to the concluding character of the garden, the Central European book arts turned Gethsemane into a veritable hortus conclusus, enclosed by walls and palisades, which became the pretext for the most imaginative outrages on the arrival of Christ's captors on the scene.

Thus, the first iconographic type to be considered corresponds to the prediction of Peter's denials and the abandonment of his fellow disciples which, according to the Synoptic Gospels, Christ made on the road to Gethsemane. This story transcended to the artistic medium in the late Antique period, as a genuine product of the hope placed by the deceased in his resurrection, achieved through the remission of sins, a doctrinal field in which Saint Peter was a virtuous exemplum.

The importance given to the iconographic type in the late imperial period gave it a marked continuity over time along the path of imperial yearnings. In the capital of the Ostrogothic kingdom, Ravenna, the mosaic cycle in the palatine chapel of Saint Apollinaris the New (500-520) took up the ancient tradition associated with the type of the prediction of the negations; the profound revision of ancient culture that the courts of Charlemagne and the Ottonian kings brought about may well have given rise to the continuity of the tradition around the iconographic type in the hands of the imperial workshops; and in a similar way –in chronology and meaning– the *scriptoria* of Byzantium included the type of the prediction in their visual heritage, perhaps on common

roots. However, from the year 1000 onwards, the survival of these images in art was very unstable, due to the preponderance of the iconographic types of the negations and the immediate repentance of the *princeps apostolorum.*

Thus, the cycle of the Garden of Olives begins with the iconographic type of Christ's invitation to his disciples to keep vigil, a passage whose visuality served, in certain medieval manuscripts, as a prelude to the prayer in Gethsemane. The omnipresence of the prayer in the garden in Christian art, from late Antiquity to the present day, contrasts with the scant monographic attention its images have received to date. The canonical account of the prayer in the Garden has given rise to some forty iconic variants. Such a catalogue of images has made it advisable to divide the analysis of the iconographic type into five sub-chapters, sequenced in strict order of birth and taking as a reference the manifestations of heavenly power before Christ, the signifier that records most of the documented variations.

The earliest depictions of the Garden Prayer, dating from the end of the 4th century, confronted Christ with an invisible God, as can be seen in the *Brescia Chest* (350-374, Brescia, MSG), the first work, according to Schiller (1972), to include the iconographic type in its visual cycle. This narrative formula remained in force in the Germanic tradition, for example, in the mosaics of Saint Apollinaris the New in Ravenna (500-520); and still in the domains of Byzantium, which gave rise to expressive *proskinesis,* such as those instituted by the Easter liturgy.

However, from the 6th century onwards, many artists saw the need, in order to fully understand the passage, to depict the divine presence in the garden as proof of the salvific will of God the Father, as opposed to the carnal fear of the Son. The first theophany incorporated into the iconographic type was the *Dextera Domini,* a transcultural element which from the time of the late Empire was associated with the visuality of Old Testament passages such as the sacrifice of Isaac or the giving of the tablets of the Law; the latter iconographic type with which the prayer in the garden shared some of its framing themes. From then on, the right hand of God the Father was depicted emerging from the sky of Gethsemane, sometimes solitary and sometimes carrying the cross that Christ was to take up for him, as in the pages of the *Reichenau Gospel Book* (1055-1076, Berlin, KK, 78.A.2, fol. 28v).

It was only from the ninth century onwards that the manifestation of the Dextera Dei was joined by the image of the God-light, who infused a heavenly halo over his Son, whose mystical goodness earned him a very wide projection in late medieval and, particularly, modern art, replete with energetic breaks of light in the midst of the nocturnal landscape of Gethsemane. Paradoxically, the last of the manifestations of divine power to be visualised in the sky of Gethsemane was that of the Eternal Father, usually depicted as the old man seen by Daniel (Dan 10).

According to the canonical account, Christ in prayer asked God: «My Father, if it is possible, let this cup pass from me, yet not as I will, but as you will» (Mt 26,39). The cup to which the evangelist referred was, in reality, a symbol for the destiny that God had prepared for Christ, which –the Church affirmed– he had sacramentalised during the Last Supper. The close links which –according to the holy Fathers– connected the Eucharistic sacrament with the events of Gethsemane encouraged, as early as the ninth century, the figuration of the symbol cited by the Gospels. Moreover, this research reveals the existence, from the time of the Fourth Lateran Council (1215) onwards, of interpretations of the prayer in Gethsemane in a Eucharistic key, which found a very important place in European artistic visuality: the chalice cited in the Gospel was depicted next to the transubstantiated host; the blood that –according to the Evangelist Luke– Christ sweated in his agony filled certain chalices; and the furnishings of the Eucharistic liturgy intruded into the visuality of the prayer in the garden (chalices, ciboria, patens, corporals, etc.). In this sense, in the artistic catalogue produced, various Eucharistic chalices have been found with representations of the prayer in the Garden, which hide the cup that the Father offered to Christ, but are replaced by the object itself.

However, the quote that gained the greatest credibility among artists was that of Saint Luke, who explained that God sent «an angel from heaven who comforted him» (Lk 22,43) with his presence, without mediating any word with him. The apocryphal literature baptised this mysterious angel under different names, although in the hands of writers, playwrights and artists, the angel of Gethsemane always played the role of comforter and messenger of the divine will, above the individuality of a being of doubtful identity –if not insignificant–.

The Angel of Gethsemane began to be depicted in the 11th century in Byzantium, whose influence spread to Europe in the following century. The earliest images of the angel never established any relationship between Christ and the divine emissary. In the

hands of these artists, the angel became an invisible presence of God, coming to comfort Christ in his agonising trance. However, judging by the ecclesial thinking –initiated by patristics and endorsed by many writers– the Father also sent his emissary to guide his Son on the way of salvation. Christian communities were catechised in the angel's salvific message and, already in the late 11th century, artists accepted to reveal the intimate encounter between Jesus and the divine emissary.

Byzantine artists showed a keen interest in visualising the divine origin of the angel's message, sometimes by making explicit the sending of God the Father to his emissary on his way to the garden, as can be seen in the doors of Split cathedral (1214), and often by leaving a sceptre in the hands of the angelic being, symbol of the power delegated by God, in the mosaics of Monreale cathedral or in the contemporary mural paintings of the Cypriot monastery of Agios Neophytos (1180-1199).

The angel's intentions became even more explicit when the Church and its artists entrusted the chalice that God was offering to his Son into the hands of the messenger. The first attempts to depict the chalice of salvation in the hands of the messenger were recorded in Europe during the 12th century, at the same time as the visuality of the solitary cup in the middle of Gethsemane spread across the continent. In this sense, there was no shortage of images in which God offered Christ, through his messenger, the Eucharistic species, reminding the faithful of the meaning of the celebration of the Mass.

In this process of clarification of the images, in the fifteenth and sixteenth centuries the custom of the angel, sometimes accompanied by other colleagues, offering the *Arma Christi* to Christ was codified, as in fact, certain playwrights of the time, quoted by Julio I. González Montañés (2002), had prescribed for their actors. From then on, the cross of Golgotha would become a frequent attribute of the angel, who thus showed Christ the hard but necessary path that the Father had prepared for him.

In Bavaria and Alsace, late medieval piety led to the emergence of the *ölberge,* sculptural groups of human dimensions which, placed in the interior chapels of churches or along the public thoroughfare, depicted the mystery of prayer on the Mount of Olives. This can be seen in the sculptural group that Veit Wagner made for a chapel in Strasbourg Cathedral (1498) or in the *Vorhalle mit ölberge* which, sheltered under a porch, the residents of Nuremberg could see attached to the church of St. Lawrence. Gethsemane was the first station of a long Way of the Cross, the work of Adam Kraft (1493-1496),

which embraced the whole city: it passed through Pilate's interrogatory –attached to a house popularly known, not by chance, as *Pilatushaus*– and culminated in a monumental Calvary.

Beyond his role as a messenger of the divine will, the comforting mission for which –to judge by the quotation from Luke– God sent his emissary to Gethsemane remained, until very late, implicit in the works. The questioning visuality which, as early as the end of the 16th century, derived from the doctrinal constitutions of the Council of Trento (1545-1563), endeavoured to develop –on inconsistent artistic substrates– the role of the angel in the consolation of Christ and in his redirection, on the promise of the Father, by way of salvation, in works steeped in the mysticism which modern literature passed on. This is evidenced by the prayers in the garden painted by Paolo Veronese (1583-1584, Milan, PBr, 227) and Francesco Cairo (1630-1633, Milan, PBr, 4948), in which Christ collapsed, pale, in the arms of the angel of God, just descended from heaven.

The last subchapter is devoted to the few images that chose to manifest the heavenly power, in the midst of Christ's anguished prayer, in the Holy Spirit, always revealed in the apophatic symbol of the dove; a symbol created by the Mesopotamian religions, supported by the Old Testament tradition, confirmed by the Gospel of Mark and, later, conventionalised in Christian artistic visuality. In the case of the prayer in the garden, the comforting Spirit of God appeared in a few medieval manuscripts, as well as in the Trinitarian manifestations that certain viceregal paintings included. In any case, the common thread running through this heterogeneous amalgam of images was the dual need to convey, for catechetical purposes, the salvific will of God the Father, on the one hand, and the generosity of the Son towards humanity, on the other.

The table of contents of the thesis continues with an analysis of two types closely related to the prayer in the garden, which have so far scarcely been studied in art historiography. The first is Christ's admonition to his disciples for having fallen asleep. As would have happened at the Transfiguration on Tabor, the only witnesses to Christ's prayer in Gethsemane were his three favourite disciples. Yet, rising from prayer, Jesus discovered, on as many as three occasions, that his disciples had fallen asleep.

The iconographic type derived from these lines of the Gospel was, once again, the genuine fruit of the insatiable Byzantine inventiveness, which in the 6th century, in the *Codex Rossanensis* (Rossano, MD, fol. 4v), already revealed how Christ, rising from his

prayer, came to wake his three beloved disciples, who were sleeping on the rocks. The Byzantine legacy was taken up in the Holy Roman Empire from the 11th century onwards. It was in Central Europe, in works such as the *Reichenau Gospel Book* (third quarter of the 11th century, Berlin, KK, 78, fol. 28v), where, according to Réau (1957), a tradition took visual form which claimed that, in his dream, each apostle embodied an attitude, a reflection of the stage of life in which he found himself: the dream of the elderly Peter would be the lightest of the three, so as to remain, unconscious, on the lookout for any danger; while the dream of James, a mature man, would be the calmest; and that of the young St John, would be the most confident and, therefore, the deepest. Indeed, in medieval European visuality it was the custom for Peter to receive the Master's rebuke –as the Gospel had narrated– while one or two of his fellow disciples slept peacefully.

Also in the late medieval European visuality, the iconographic type of the bursting in of the mob at the arrest in the garden was established on weak oriental foundations. Particularly at the end of the 14th century, in the German context, a prototype image was created, not very faithful to the Gospel source, but narratively very effective in the eyes of the faithful. Sticking to the biblical narrative, the Jewess burst into Gethsemane at the point when Christ was awakening his disciples for the third time. However, the tendency to clarify the reading of the images led to synthesising, at a glance, everything that happened in the garden before the arrest, aligning –against the Gospel account– the times of some events and their opposites. Thus, the idea was to present Christ in prayer, abandoned in his sleep by his disciples, oblivious to the arrival of his captors at the garden fence.

As the Gospel had foretold, the mob assaulted the garden with weapons and torches, led by the princes of the Jews and usually led by Judas Iscariot, the traitorous apostle, who almost always displays the bag with the thirty coins with which, shortly before, he had been bribed by the Sanhedrin. Even late medieval miniaturists were seduced by the imaginative legends that the fervour of the moment brought to the surface. One of them, already documented by Mâle (1931), related that the procession to the garden was led by an old woman called Hédroit or Isolde, whom the Jews commissioned to forge the nails of the cross, as the blacksmith could not be found in his forge. This story took root in Central Europe from the 13th century onwards, in narrative poetry, drama and also in artistic visual art.

It is at this point that the second narrative focus of the events in the garden is inaugurated, referring to Christ's arrest. The visual narration of the arrest begins with the iconographic type of the *«ego sum»,* that is, of the bewilderment of the captors in the face of the self-identification of the persecuted, to which the Gospel of John gave certain testimony, in the place where the Synoptics narrated the traitorous kiss of Judas. The earliest examples of the type date from the 12th century, between Byzantium and the European Romanesque period. From that time onwards, the type developed prosperously, at the same time as the fall of the Jewish mob was staged in the paraliturgical dramas of the time, with obvious comic intent. Even in modern times, theologians such as Sister María Jesús de Ágreda continued to make this story known, which, as a consequence, continued to record expressive images of soldiers, their leaders and cavalry falling to the ground.

The subsequent arrest of Christ was undoubtedly one of the most prolific passages in Passionist visuality. Already in the late imperial period the arrest of Christ was understood as a necessary scene in the visual narratives of the Passion that certain historiated sarcophagi and liturgical objects included. The earliest images of the arrest either visualised the Saviour being held between two soldiers or, in the most complex examples, being betrayed by Judas Iscariot, in no way different from the rest of the disciples. Paradoxical of this are the mosaics of Saint Apollinaris the New in Ravenna (500-520), which visualised the moment when the betrayer, dressed in the toga of wisdom, kissed the Master on the cheek.

For millennia, many religions relied on the rhetoric of the contrast between good and evil, using worldly characters who, from the virtue of dogma, drifted into the darkness of evil. In Christianity, a doctrine that is stubbornly focused on the contrasts between the light of God and demonic darkness, Judas Iscariot embodied the image of man corrupted by the prince of darkness. Apostolic Christianity already regarded Judas as the archetypal sinner, subject to the devil's laws, in faithful obedience to the demonic possessions to which the evangelists, the Acts of the Apostles and various New Testament apocrypha bore witness. The legend of Judas was amplified during the Middle Ages, as Christian hatred of the Jews intensified. In the 13th century, Jacopo da Varazze, in his *Legenda Aurea,* would compile the cruel legends of earlier times about the traitorous disciple, which portrayed him as avaricious and incestuous.

These apocryphal accounts soon had an impact on the visuality of the Iscariot. In fact, this thesis advances to the first half of the 11th century the starting point of the configuration of the iconographic stereotype of Judas, which until now had been situated in the 12th and 13th centuries. Of course, the corresponding illustration from the *Salzburg St. Peter's Gospel* (second quarter of the 11th century, New York, MoL, M.781, fol. 81r) already shows obvious pejorative intentions towards Judas and the Hebrew people he represented. From then on, the stereotype of the deicidal Jew –applied to Judas as well as to the other Hebrews involved in the death of Christ– attacked the innate, cultural nature of these characters.

The faces of Christ's executioners (judges, false witnesses, sayons, citizen accusers, etc.) were caricatured at the limits of symbolic violence: the alleged reddish hair of the Jews was assimilated with their innate perfidy and to them were mercilessly attributed broad foreheads, dark skins, thick beards, prominent Semitic noses and lost looks, which sometimes formed faces halfway between the human and the demonic. Luke's Gospel itself had given scriptural support to the supposed demonic possession of the betraying apostle and, with the inestimable contribution of medieval legends, the Evil One was –punctually– personified in the works of the time.

As far as costumes were concerned, the Jews –and their prototype, Judas, with particular recurrence– were early on dressed in long robes which, to the well-educated eye, were to symbolise in their colours the bloody deicide they were committing: the yellows, in place of the golds, would for a long time express the Hebrew moral corruption; and the reds –likewise attributed to Christ– would prophesy the coming of the Passion. However, once the segregationist dictates of the Fourth Lateran Council –more in edicts than in the reality of the streets– had been taken on board, the Church needed to differentiate the Jews on the artistic medium by means of figurative compliance with these canons of dress. Thus, long cloth dresses, colourful hoods, veiled women and even some stigmatising roundels appeared.

Moreover, in the permanent symbolic violence launched –by artists and patrons throughout the continent– against the Jews, the crusade that the Roman Church had been waging in the East against the Ottoman Turks, one of the most memorable military campaigns of which was the siege of Belgrade (1456), intruded itself into the permanent symbolic violence launched during the 14th century. In European artistic visuals, the

*bellatores* who, from Gethsemane to Golgotha, pursued the Lord to death on the cross, were dressed in insignia and trappings that –the result of cultural osmosis or premeditated designs– recalled the battle of Rome against the Ottoman Empire. In the Crown of Aragon, Blasco de Grañén, in the Passionist cycle of the predella of the main altarpiece of Anento (1431-1456), mixed the stars of David with the crescent moons, which the enemy soldiers brandished on spears and banners; and to the north, the readers of the *Hours of Coëtivy* (ca. 1443, Dublin, CBCo, W.82, fol. 181r) could follow a line of turbaned soldiers of Eastern descent who, at the bottom of the page, were making their way behind Judas to Gethsemane, where Christ awaited them in prayer.

Even the enemies of religion had to suffer symbolic reverses of an animalising sign, with the psalms as a scriptural substratum, medieval legends as a direct source and racial hatred against the Hebrew people as a continuity argument. Christ's captors, his judges, the scourging sayons, the soldiers who mocked him or the very people who clamoured for his death on the cross and for the release of Barabbas, were likened in texts and images to rabid dogs, and, more specifically, to ravenous lions, who, lacking all reason, committed deicide against the Messiah.

On the other hand, recent studies by Anne Lafran (2015) on the medieval codification of the iconographic type have provided interesting readings of the arrest in a judicial key. According to these interpretations, the officers who, according to the rules of the time, had to confirm the arrest of the criminals, were visualised in the arrest; and the malpractices of the guards of the time were depicted on the artistic support.

The Italian Renaissance perpetuated the expressive legacy of the *trecento* tradition, adding to it new signifiers of ancient ancestry. In fact, the strong inclination towards the classical gave the images of the arrest an unusually imperial character, consistent with the Gospel of John, which referred to the arrest of Christ at the hands of a cohort sent by the imperial tribune. This can be seen in the north doors of the baptistery of Florence cathedral by Lorenzo Ghiberti (1403-1424), and in the reliefs on the façade of San Petronio in Bologna by Jacopo della Quercia (1425), in the imperial troops who came to arrest Christ.

The Baroque, a genuine offspring of the artistic aspirations of the Roman Church, made available to it effective resources for the visualisation of the capture of Christ. Passionist images had to appeal to the emotions of the faithful, and to this end it was

necessary to focus the gaze of the spectators on the true mysteries of the faith, censoring old vain distractions. With the right words and the right images, the faithful were to be drawn into the sacred story. These principles were pioneered in Rome by Ludovico Carracci (1589-1590, Princeton, PUAM, and 1987-67) and, shortly afterwards, by Caravaggio (ca. 1602, Dublin, GNI), in paintings that focused the attention of their viewers on the betrayal of Judas and the Master's imprisonment.

The iconographic types of Peter's attack on Malchus, the servant of the high priest, and of the flight of the disciples have always been indebted to the arrest. Both types, in fact, were born of the desire of the Byzantine and Holy Roman workshops to depict events that occurred simultaneously around the image of the arrested Christ. However, the specificity of one type of iconography and the other has led to the dedication of separate chapters to them.

Peter's attack on Malchus was simultaneous, from the origin of its visualisation, with the miraculous healing of his ear at the hands of Christ, materialised in three ways, of indistinctly medieval genesis: the traditional gesture of the blessing, the extension of the palm of the hand over the wounded man and the repositioning of the amputated ear in its place. On the other hand, that unfortunate character was not exempt from violent characterisations, which assimilated him with his adult congeners: in Lorenzetti's frescoes for the lower basilica of Assisi (1326-1329) the child was branded as red-haired; in a Nuremburgese *Speculum* (1380-1399, New York, MoL, M.140, fol. 46r) the aquiline nose betrayed his Hebrew affiliation; and in an Armenian gospel book (1386, Los Angeles, PGM, 83.MB.70, fol. 10v), the servant –as much as his masters– was caricatured at the limits of visual violence, with a conical cap, a sharp nose and disproportionate eyes.

Likewise, from the middle of the 14th century, through literary initiative and/or artistic inventiveness, Central European artists began to venture that the guards entrusted Malchus with the functions of the mob's lantern-bearer, an apocryphal tale which, in the 14th century, conventionalised the lantern –present in the bonds since the Middle Ages– as the character's proper attribute. Also in late medieval Central Europe, the old idea of Malchus as a defenceless child was joined by a new conception of the servant as a character advanced in years, which was adopted by prestigious artists such as Hieronymus Bosch in the *Triptych of the Temptations of Saint Anthony* (1505-1506, Lisbon, MNAA).

For their part, the flight of the apostles –in greater or lesser numbers– was used as an added device to emphasise Christ's solitude in his Passion. Of particular interest to theologians and artists was St. Mark's reference to a young man dressed in a linen cloth, whom –he explained– the soldiers arrested, but who was able to escape naked. The identity of that obscure young man gave rise to a multitude of speculations in exegetical terms: Ambrose, Chrysostom and Bede the Venerable recognised in him the young apostle John, in accordance with an old tradition which claimed that the garden of Gethsemane belonged to his family. On the other hand, other theories pointed to a mere curiosity seeker or even an angel, as the one who appeared to the holy women at the tomb. In any case, from the beginning of the 11th century artists saw the need to depict this mysterious figure, escaping swiftly from the hands of the Sanhedrin guard and leaving behind his cloak.

Late medieval empathetic piety generated a plethora of extra-canonical images, to cover the abundant ellipses left by the Passion Gospel. Most of these stories never transgressed the limits of the cognitive image. However, some famous stories did have the good fortune of being materialised on an artistic medium in the late Middle Ages and the early Modern Age. This was the case –among others– of the apocryphal account of Christ's crossing of the Kidron stream, which separated Jerusalem from the Mount of Olives. That story was enriched with a host of tropes by renowned theologians, such as the Carthusian Ludolph of Saxony and St. Bonaventure, who in his Meditations on the Passion invited his readers to contemplate: «Consider now how He is led by those wicked men up the stream, uphill, towards Jerusalem in great haste and anguish, His hands tied behind His back, stripped of His robe, clothed in an ignominious sackcloth, His head uncovered, bent with fatigue and walking with great acceleration».

Marrow (1979) and Schenone (1998) agreed that the first exponent of the type was a German woodcut series dedicated to the seven falls (1490-1500, Vienna, Zi, RDK VI, 1367, Abb. 1), which showed Christ falling on his face into the waters of the Kidron stream, before the gaze of the Virgin and Saint John, a moving idea on which medieval theology insisted fall after fall, under the mastery of virtuous authors such as Saint Bridget of Sweden or Sister Isabella of Villena. During the 16th and 17th centuries, those first proposals were followed by a long list of engravings designed in the Flemish workshops, inspired by the apocryphal histories that continued to be written by influential authors, such as the Valladolid Jesuit Luis de la Puente, slipping out of the censorship of Trent. In

modern times, however, there was no lack of voices against these imaginative accounts. The Flemish theologian Johannes Molanus himself, in *De historia SS. imaginum et picturarum, pro vero earum contra abusus* (1570), hinted at a certain distance from these stories of dubious credibility; and Luis de la Palma, a Hispanic mystic who was widely read in the 18th century, drew attention to these popular legends, fabricated, he claimed, by certain ecclesiastics.

Even so, certain communities provided themselves with images for the direct contemplation of the scene: Frans Francken II painted an influential picture for the Carmelites of the monastery of La Concepción del Carmen at Valladolid (ca. 1630), the viceregal Church provided itself with several paintings of the type, and even in the parish of San Juan de Málaga a brotherhood of the *Señor de la Puente del Cedrón* was set up, which had a paso in which the scene was contemplated.

The arrest of Christ marked the beginning of the trial against him, which –to judge by the thinking of the Church– was encouraged by the princes of the Jews. Artistic historiography, in the light of contemporary theology, has agreed to subdivide the judicial process against Christ into two phases: the religious process and the political process. Thus, the second part of the thesis is devoted to the visual nature of the interrogations of the religious authorities, who, before placing Christ at the disposal of the imperial governor, tried to clarify his doctrine in order to formulate an accusation against him.

According to the tradition recorded by the fourth evangelist, the tribune's cohort led Christ to the disposition of Annas, a prominent man who, after being deposed from the office of high priest, had retained the office of president of the Sanhedrin: a council of wise men of the Jewish Law to which, even after the Roman conquest, high judicial powers were attributed. However, during Late Antiquity and the early Middle Ages, Annas' evident procedural irrelevance made him a participant in the trial of Christ only in the shadow of the power of Caiaphas, his son-in-law, who then held the office of high priest. Only after the year 1000 did the individualised interrogation of Annas transcend –with numerous hesitations– into the book arts and, to a lesser extent, into visual cycles of public hearing.

The interrogation of Caiaphas was undoubtedly of greater historical significance, as he was identified, from the time of the Fathers of the Church, as the person most responsible for the death of Christ on the cross. The art of the lower Western Empire in

the 4th and 5th centuries recorded the first examples of this iconographic type, in a sarcophagus (300-330, Rome, MV, MV.3154 2.0.0.0) or in the famous doors of Santa Sabina in Rome (first half of the 5th century), which owe much to contemporary funerary visuality.

In the sixth century, the *Canterbury Gospels* (Cambridge, CChC, Ms. 286, fol. 125r) reproduced for the first time a judicial narrative destined to have great historical fortune, derived from its anti-Jewish vehemence. The illuminators of the Gospel captured the key moment of the passage: that in which Christ, seized by two soldiers, affirmed himself to be the Son of God, to the scandal of the Jews, which is visualised in the tearing of Caiaphas' garments, to which Mark and Matthew refer. With this gesture of anger, the high priest of Israel tears his seamless robe and with it his priestly legitimacy, unlike what happened on Calvary, when Jesus' garments were drawn by lot among the soldiers. The gesture of tearing the garments progressively increased in violence and, from the Middle Ages onwards, was accompanied by the slaps with which –according to the Gospel testimony– the Sanhedrin guard replied to Christ's messianic affirmation.

The characterisation of Annas and Caiaphas was articulated through three essential solutions. The insistence of certain theologians on labelling the princes of the Jews as «bishops» must have led some artists invest the biblical figures as contemporary prelates. However, the most common trend was, naturally, to visualise Annas and Caiaphas as two Jews, either covered with the traditional veil or, more occasionally, wearing the Hebrew *mitznefet*. In either case, Christ's judges were subjected to virulent symbolic attacks: they were characterised as deformed figures, whose physical ugliness hinted at their moral corruption; and they often wore ostentatious robes, irrefutable proof of the avaricious character attributed to the European Hebrew communities.

Parallel to the interrogation of the high priest, the Gospel narrates how St Peter, accused by the palace service of being involved in the doctrine of Jesus, denied the Master up to three times before the cock crowed, as the latter had foretold him in the early hours of the morning. The denials of the *princeps apostolorum* bore iconic fruit in two successive iconographic types, not infrequently presented simultaneously: the denial of Peter before the threatening accusation of the servants of Caiaphas and the repentance of the first vicar of Christ after the cock crowed.

Some images and others were linked to the early Christian *commendatio animae,* i.e. the need for the faithful who had died in the faith of Jesus Christ to commend their souls to the Christian God, presenting to him in their resting places their hope in the resurrection promised by Christ. Many sarcophagus pediments are the offspring of this thought, as is the painting preserved in an arcosolium in the catacombs of Comodilla (4th c.), in which Peter denies his involvement in the cause of Jesus in the face of the accusation of a servant or maid. Even an ivory chest with images of the Passion (420-430, London, BMu, 1856,0623.4) already placed the episode, in faithful obedience to the Gospel, next to the brazier in which Peter protected himself from the cold of the night. When the cock crowed, Christ turned to Peter and he deeply regretted the sin he had committed. In contrast to this location, the creators of the mosaic cycle of St. Apollinaris the New (500-520) placed the episode at the gates of the high priest's palace. There, a servant girl pointed out to Peter that he was a follower of Jesus' doctrine, to which the apostle responded by turning away with open hands, as a sign of disassociation.

Well, this locative duality remained perennial in medieval artistic visuality, with Byzantium leaning towards fidelity to the Gospel, which made all kinds of bonfires and braziers appear in its images. Byzantine art also played a decisive role in enlarging the group of Peter's accusers, drawing on the tumultuous account of Mark and Luke. Even a set of illuminated gospels in 11th century Constantinople (Paris, BNF, gr.74, fol. 56r; Florence, BLF, Plut. VI.23, fol. 56r) reproduced, by the panoramic method, the three denials of the apostle, an idea that had some resonance in the milieu.

After the Council of Trent reaffirmed the Catholic doctrine on the sacrament of reconciliation, the exemplary images of the denials and tears of St. Peter –those shed on the days of the Passion and even after them– experienced an exponential growth, in churches and in public penitential stations, which still today process through the streets of Hispanic cities during Holy Week.

The journey through the religious process concludes with an analysis of the visuality emanating from the story of the expletives, which narrates how Christ was blindfolded and mocked by a group of guards. The triumphalist rhetoric of early Christianity and, especially later, the accessory nature of the passage, postponed its visual realisation. Most artists abstracted, on the basis of John's account, that Christ was mocked in the presence of the Sanhedrin, because this solution allowed them to visualise

simultaneously the religious judgement against Jesus and the brutality of the soldiers. In order to avoid duplicities, many reserved a space for the torments to which Christ was subjected during the civil trial: the scourging and the crowning with thorns. In fact, between the torments in the palace of Caiaphas and the coronation in the praetorium, there were notable visual interferences: the veil with which Jesus' face was covered was used again in many coronations of thorns; and certain scourges (blows, spitting, etc.) were used indifferently in one iconographic type and the other.

Thus, the visuality of the expletives on Christ was born, around the 12th century, as a response to the need to add new images that expressed, with crudeness, the suffering endured by the Saviour. It is true that the first documented images were produced in a context of growing empathetic piety. In fact, the most fertile field in the production of images of the first mockery of Christ was, without opposition, that of works for private piety: books or small objects which, regardless of their repetition, demanded an abundance of texts and images with which their owners could recreate the pains suffered by Christ.

The third and final chapter of the thesis deals with the iconographic types emanating from the extensive account –evangelical and apocryphal– of the political trial against Christ, which the four evangelists agreed to begin with the interrogation of Pontius Pilate, the governor of the Roman province of Judea, the only authority with the power to pass sentence on the accused. The evangelists, keen to respect the imperial status quo, portrayed Pilate as a just judge, who never saw any crime in Jesus, but was forced to condemn him because of pressure from his subordinates. Even with these precedents, from patristic literature to contemporary philosophers, the figure of the prefect was subjected to a permanent dichotomy between the exculpatory Pilate and the neutral, the legendary and the historical, the Roman and the Jewish or the Christian and the pagan, which had –as Hourihane's studies (2009) have already shown– a transcendental impact on the visual fortune of the character.

On this starting premise, this new study deals with the origins of the image of Pilate's trial, built on the principles of imperial rhetoric, the only image of power conceivable for artists and spectators, whether they believed in the Roman pantheon or in Jesus Christ. Although the image of the washing of the prefect's hands dominated in the early period, it is no less true that the iconographic type of Pilate's trial made its way into Passionist visuality from the 4th century onwards. As early as the 6th century, in the

Eastern Empire, the image of the praetor's court took shape, presided over by Pilate, assisted by a variable number of councillors, protected by guards and, from medieval times, extorted by the elders of the Jewish Law, as can be seen in the *Codex Rossanensis* (6th century, Rossano, MD, fol. 8v).

The early Middle Ages saw a widespread depreciation of the character, a consequence of the legend created around him in *De Ortu Pilati* 10th c.) or in the *Historia apocrypha* 12th c.), whose narrations were later collected by Jacopo da Varazze in his *Legenda Aurea,* which attributed to Pilate an innate evil and to his corpse, thrown into the Tiber, terrifying prodigies. The legend of Pilate had a direct impact on the visuality of the character: Pilate was characterised as a mere earthly king, endowed with a royal rapier; he was paired with Herod and the rest of the Jews; and he was even made to flirt with the devil, for example, at the gates of Hildesheim Cathedral (ca. 1015).

*Trecento* Italy was a milestone in the development of iconographic type. There, artists of the stature of Pacino di Buonaguida and Duccio di Buoninsegna agreed to place the praetorium where Christ was judged on high, often connected to the street by a flight of steps. These spatial conceptions arose at the height of fervour for the relics of the Passion: the true crosses, the nails of Christ, the titulus crucis, the holy thorns, the pillar of flagellation and also the Holy Stairs, the alleged staircase of the praetorium in Jerusalem, which, according to Christian tradition, was dismantled by Saint Helena in 326 to be transferred to the Lateran Patriarchate in Rome. However, judging by Christian sources, the cult of the Scala was not professed until the end of the early Middle Ages and, with unusual vigour, in the late Middle Ages, by virtue of the fact that it was the place that Christ would have trodden most often during his trial: on his arrival from the Sanhedrin, on the return of Herod and, finally, when he was presented –and delivered– as Ecce Homo, to the Jewish people. So much so that, according to the faith of the faithful, the Staircase still preserved three drops of blood –on the second, eleventh and twelfth-eighth and last step– of Christ mocked, scourged and crowned with thorns.

Well, already in the thirteenth century, we propose as a theory, Italian artists, privileged observers of Passionist devotion in the epicentre of Christianity, could have based the spatiality of their works on the architecture of the holy places; or, at least, on the descriptions of the Holy Land that offered, in great detail, the pilgrims' itineraries.

Avoiding extremism, many late medieval treatises, drawing on the Gospel source, depicted a softened image of Pilate, resulting in images of a certain ambiguity. Even so, the artistic catalogue gathered together reveals how, already during the Middle Ages and increasingly in the Modern Age, a tendency to lessen the public use of images of Pilate's interrogation was perpetuated and extended, to the detriment of other more striking iconographic types, in the everlasting recourse to emotional piety.

The isolated testimony of Luke supports the passage of Jesus through the palace of Herod Antipas, tetrarch of Galilee and Perea, an account called into question by current critics, since it lacks procedural plausibility that Christ, already judged by the Roman authority, would have been sent to lower courts. Luke's quotation is more likely to be a narrative licence to emphasise the obstinacy of the Jews in killing Jesus. The genesis of the type occurred in the *scriptoria* of the Holy Roman Empire and Byzantium at the end of the High Middle Ages, and it developed until the Baroque period, with two essential significant elements: the characterisation of Herod as a contemporary monarch and/or as a Jewish magnate; and the dress that he had Christ dressed in, which received numerous exegetical commentaries, not infrequently linking this tunic with future priestly attire.

After the return to the praetorium –briefly described above– the Gospel records the first two condemnatory episodes. The first of these corresponds to Pilate's presentation of a criminal called Barabbas to the mob, in accordance with the presumed Jewish custom –mentioned in the synoptic Gospels– of granting amnesty to a prisoner at Passover time. The first visualisation of the presentation of Barabbas was the fruit of Byzantine initiative, from the *Codex Rossanensis* (6th c., Rossano, MD, fol. 8v) to the Constantinopolitan Gospels (Florence, BLF, Plut. VI.23, fol. 57r; Paris, BNF, gr.74, fol. 57v). These early works, like later ones, depicted Christ and Barabbas before Pilate's tribunal. With the development of expressive resources, an alternative was created, which had in the *Hours of Étienne Chevalier,* by Jean Fouquet (1452-1460, Chantilly, MCo, Ms. 71), its most outstanding exponent: Christ was presented to the people, while the doors of the dungeon were opened to Barabbas. In any case, the bandit Barabbas was always characterised as a man with dark skin and dishevelled hair, features typical of his vulgarity.

At the election of Barabbas, «Pilate, seeing that there was no progress, but rather a tumult, took water and washed his hands before the people, saying, 'I am innocent of the blood of this just man. You shall see'. And all the people answered: 'His blood on us

and on our children!'» (Mt 27,24). Pilate's washing of hands was a gesture of profound significance in Christian culture, to the point of becoming part of the popular imagination (linguistic, gestural, etc.). The Christian interest in visualising Pilate's exculpatory gesture, as soon as it shed its primitive aniconism, must have contributed to the assimilation of the Gospel episode into worldly reality.

In the times of the «doctrine of the arcane», the washing of hands became a favourite way to visualise, without the need for truculence, the unjust condemnation that the Saviour had to face, under the neutrality of the imperial governor, for some authors a negligent judge, and for others, a personification of virtue. Moreover, the water with which Pilate washed his hands was assimilated by patristics with baptism, which the prefect would have wanted to take for himself. Based on this theological reasoning, from the mid-4th century onwards, Roman sculpture workshops created an image of Pilate pro tribunali sedens, which was sculpted, almost serially, on a vast repertoire of late-antique sarcophagi. Pilate, meditating, called an official –as the *Acta Pilati* described– to bring him a vessel with which to purify his hands, as can still be seen in the reliefs of the *Sarcophagus of Junius Basso* (359, Rome, MTP) or of a sarcophagus, contemporary, destined for the cemetery of Domitilla in Rome (ca. 350, Rome, MV, MV.31525.0.0).

Indeed, from the early Middle Ages onwards, the idea became conventionalised that Christ was led into the hands of the praetorian guard on the way to the scaffold as soon as Pilate washed his hands, in order to disentangle himself from their cause. Even with the evident responsibility of the imperial governor, the growing anti-Semitism of the Passion narrative led to increasingly frequent depictions of the princes of the Jews wresting the final sentence against the accused from their superior. In the *Reichenau Gospel Book* (1055-1076, Berlin, KK, 78, fol. 32r), the Jews, transgressing any hierarchy of power, whispered in Pilate's ear the charges against Jesus; in the *St. Alban's Psalter* of Hertfordshire Abbey (second quarter of the 12th century, Hildesheim, AC, St. Godehard 1, fol. 23r), Pilate sprinkled the water that a servant served him among the Jews in front of him, making them understand that the responsibility for Christ's death would be theirs, which many of them took with rigour; and in the *Gladzor Gospels* (1300-1307, Los Angeles, YRL, Armenian 1, fol. 171), the high priests swore to shed the blood of Christ on them and their children, who accompany their fathers in the Hebrew clamour against Jesus. Even in an edition of the *Speculum Humanae Salvationis* (1440-1460. New York,

MoL, M.385, fol. 47r), at the moment when Pilate was washing his hands, Christ was carrying the cross on his back.

In this sense, the evangelist Matthew narrated that, while Pilate was interrogating Christ, his wife –identified in the apocryphal literature as Procula or Procla– commanded him to say: «do not meddle with that just man, for I have suffered much today in a dream for his sake» (Mt 27,19). The earliest images of Procula's prophecy, documented in Byzantine wall paintings of the ninth and tenth centuries, presented the woman either as an immaterial presence in Pilate's consciousness, visualised in the form of a bust, or as a spontaneous indiscreet, whispering in her husband's ear. cup

Alternatively, from the 12th century onwards artists gave visual form to a legend that narrated that Procula had awoken so shocked by her dream that she was forced to send her son to convey her dream to Pilate. This is probably the identity of the young man who, in the *Fulda Sacramentary* (ca. 975, Göttingen, BU, Theol.231, fol. 60r) or in the cycle of the Monreale Cathedral (1180-1199), was about to communicate Procula's dream to the governor.

However, the character of Procula experienced a strong depreciation, from the evangelical objectivity that characterised her figurations during the Middle Ages to the demonisation to which she was subjected by many late medieval artists. The misogyny prevailing in late medieval society led influential theologians, such as Ludolph of Saxony, and some playwrights, such as the creator of the Montecasino Passion, to recognise in this woman an envoy of Satan, determined to divert Christ from the path of salvation that God the Father had set out. Daughters of this feminicidal context were a panel from the Rhine (early 13th century, Utrecht, MCU, ABM 106) or another Colonial panel (1410-1420, Berlin, GG, 1224), in which two black demons stalked Procula, in order to introduce into her the words of the Evangelist and thus divert Christ from the path of redemption; or a panel by the Master of the Schlägl Altar (1440s, Cleveland, CMA, 1951.453), which turned Procula into a disfigured woman, hidden with a malevolent face behind her husband.

All four Gospels agreed in testifying that, shortly before setting out on the road to Calvary, Christ was scourged at the express order of Pilate. The early evangelists, whose testimony is consistent with the historical sources of the time, recalled that this cruel torment was, in imperial practice, the usual prelude to condemnations to crucifixion. Luke

and John, on the other hand, interpreted the scourging as the governor's last –unsuccessful– attempt to quench the Jews' thirst for blood.

No passage in the biblical trial of Christ has received as much theological and artistic attention as the scourging. Above any scorn or interrogation, the scourging summed up the brutal thirst for blood of the Jews and, above all, it gave dimension, with unprecedented crudeness, to the suffering accepted by the Saviour for the sake of human redemption. It was precisely the cruelty of this condemnation, whatever its motivation, that caused early Christian artistic visual art to remain silent about it. Thus, the first documented examples of this type of iconography are found in various manuscripts illuminated, from the 6th century onwards, by Byzantine, Carolingian and Ottonian *scriptoria.* Even so, these early images of the scourging were characterised by the solemnity and even triumphalism typical of early medieval Passionist theology: Christ faced his condemnation with his body entirely covered and without a single wince of pain, immobilised against a pillar. In reality, the Gospel never referred to the existence of a pillar at the scene of the events. However, the judicial practices and, above all, the veneration of the supposed pillar of scourging in Jerusalem, gave credibility to this element.

Empathetic theology, initiated by the Cistercians and Carthusians and developed by the Franciscans, always found in it a favourite way to move the faithful to devotion. From that time onwards, many religious contemplated, in discourses between the gruesome, the erotic and the lachrymose, the cruel torment to which Christ had submitted himself for the sake of human redemption. The mystical Revelations of St. Bridget of Sweden were paradigmatic of these accounts, offering the communities of the faithful a vision of the events that bordered on the vomitous. These discourses had a direct impact on late medieval artistic visuality: the executioners multiplied and acquired features at the limits of symbolic violence, the wounds on Christ's body increased, the Saviour was tied to the pillar in the most unlikely ways and the Virgin Mary was made to believe that she was present at the scourging of her Son. The expression of the human corporeality of Christ, tangible since the Nativity, had reached its fullness in the nakedness of the Passion passages.

The passionate cult of relics that resulted from the fifteenth session of the Council of Trent, encouraged by pilgrimage literature, led to a significant popularisation of the

supposedly holy column which, according to tradition, landed in the Basilica of Saint Praxedes in Rome in 1223, at the behest of Cardinal Giovanni Colonna, in the context of a campaign to save the Holy Places, sponsored by Pope Honorius III at the time of the Fifth Crusade. Confident faith in the column of Saint Praxedes led many modern artists to scourge Christ against the Roman relic in a reaffirmation of its authenticity. Far from being an anecdotal addition, the appearance on the scene of the Roman pillar brought about far-reaching changes in the gestures of Christ and, consequently, in the torments to which he was subjected. In the faith placed in that pylon, Christ would even have been deprived of a mast on which to lean, to support himself and protect part of his body from the scourging. Christ would thus have been exposed to the unbridled wrath of his executioners, in keeping with baroque rhetoric.

Barely thirty years after the conclusion of the Council, the Florentine painter Agostino Ciampelli sowed an important seed in the visualisation of the Roman column in a cycle of the Passion for the central nave of Santa Praxedes (1594-1604). This model would later be followed by other renowned Italian painters such as Pietro da Cortona (ca. 1630, Ariccia, PCA) and shortly afterwards by Guercino, in up to two different canvases (1641-1644, Budapest, MBA, 4225; 1657, Rome, PB).

On the other hand, apocryphal literature in the late Middle Ages and, even with the purification of heterodox customs promoted by Trent, also Baroque mysticism, tried to shed light on what happened after the flagellation. In the first place, treatises such as Ludolfo de Sajonia, Sister María Jesús de Ágreda or Lope de Vega himself, invited their readers to contemplate the badly wounded Christ, contemplated by the angels of heaven, the Christian soul and his own Mother. That mental image created by the most influential writers soon transcended to the artistic medium, with the Hispanic sphere as the main creative driving force, as evidenced by the painting by Juan Fernández de Navarrete ‘el Mudo’ (1575, El Escorial, PNa) and the celebrated Christ contemplated by the Christian soul (ca. 1632, London, NG) by Diego Velázquez. It was thus that this imaginative iconographic type penetrated the transatlantic viceroyalties, where works of shocking pathos were produced.

However, the image –cognitive and therefore artistic– that won the greatest fortune was undoubtedly that of Christ gathering his garments, profusely studied by Antonio Rafael Fernández Paradas and Rubén Sánchez Guzmán (2011-2012), and in the Ibero-American sphere, by Miguel Ángel Sorroche Cuerva (2012). As these three authors

have already shown, late medieval and modern Passionist literature, represented in the pseudo-Buenaventura, Sister Isabel de Villena and Luis de la Puente –among other names in theology– continually referred to the deplorable image of Christ taking back the garments of which he had previously been stripped, in order to inflict greater torment on him.

From the dawn of the Modern Age, artists and patrons felt themselves challenged by this story, which was visualised in all kinds of bodily postures, with the most varied expressive qualities associated with them. It was between Flanders and its Castilian matrix that the iconographic type flourished during the 17th century. There, the Ignatian composition of place, which its followers practised, may have been a decisive germ in its birth. Certainly, the cry *O Tristissimum Spectaculum* with which Cornelis Galle 'the Elder' illustrated his engraving of Christ gathering up his garments (ca. 1640, San Francisco, MBA), seems like the cry of a spiritual director, inviting us to visualise the heart-rending image of Christ, badly wounded, frozen and unable even to reach his garments.

In Spain, the epicentre of the production of works of the type was in Seville, as evidenced by the two paintings of Christ after the Flagellation consoled by angels that Bartolomé Esteban Murillo executed (1665, Boston, MBA; ca. 1670, Illinois, KAM). Andalusian Passionist piety was even enriched with cult carvings by Alonso Cano, Alonso de Mena or, from the capital, by Luisa Roldán, 'la Roldana', herself.

The shipment of Andalusian works through the Casa de la Contratación, the dissemination of old engravings and the evangelising efforts of the religious orders, with the Society of Jesus at the forefront, made the type known in the Hispanic viceroyalties. The image of Christ standing upright and gathering up his garments gained particular credibility there. A decisive contribution to its diffusion was made by the fervent devotion, from Cuzco to the most dispersed latitudes, to the Lord of Huanca, a figure –according to Peruvian tradition– of the badly wounded Christ who appeared in a cave to Diego Quispe, a hapless peasant exploited by the conquistadors.

The evangelists relate that, while the Jewish authorities were trying to wrest the death sentence from Pilate, the soldiers, on their own initiative, dragged Christ into the Praetorium, gathered around him the whole cohort, stripped him naked, and mockingly imposed on him the three emblems of oriental royalty, to mock the status of King which

Jesus had held up to their interrogations: a purple robe, a crown of thorns and a reed, in reference to the chlamys, crown and sceptre that were imposed on monarchs.

The coronation was interpreted by the Fathers of the Church in a triumphalist vein. Clement of Alexandria and Cyril of Jerusalem affirmed that, without being aware of it, the soldiers affirmed the royal status of Christ. This triumphalist interpretation, taken up by the Christian communities, may have been behind the creation, by Roman workshops, of a sarcophagus destined for the cemetery of Domitilla (340-359, Rome, MV, inv. n. 171), in which Christ was crowned as a true king.

However, despite the glorifying signifiers that patristics associated with this Gospel passage, Christian visuality dispensed with it for more than six hundred years, given the undeniably mocking tone of the biblical account and the anecdotal nature of the episode in the story of the way to the cross, as opposed to Pilate's washing of hands or, later, the crucifixion. Only from the 11th century onwards, from the Byzantine focus and, above all, from the workshops of the Holy Roman Empire, was the need to depict the crowning with thorns decisively accepted, still under triumphalist veils, tangible in the *Echternach Gospels* (ca. 1030, Nuremberg, GNM, 156142, fol. 111r) or in the *Ripoll Bible* (first half of the 11th century, Rome, BAV, lat. 5729, fol. 369v).

The Middle Ages saw a singular duality between the annular crown of thorns, of royal descent, and another in the morphology of a helmet, probably derived from the classical pileus, to which Vincent of Lérins and Saint Bridget referred. From the 12th century onwards, the thorny helmet sketched by those authors began to be contemplated on the artistic support, in the most varied concretions, in the *St. Alban's Psalter* (1125-1140, Hildesheim, BC, St. Godehard 1, fol. 22r) or in the *Gospel of St. Peter of Salzburg* (second quarter of the 12th century, New York, MoL, M.781, fol. 83v).

However, the transfer of the relic of the crown of thorns to the Holy Chapel in Paris in 1239, at the behest of King Louis IX of France –nicknamed, not by chance, 'the Saint'– and the distribution of holy thorns among the most prestigious reliquaries on the continent, definitively established the idea of a ring crown in the European imagination and, moreover, gave the definitive backing to the visualisation of the passage, which from then on occupied the Passionist cycles of altarpieces, doorways, stained glass windows and pieces of liturgical furnishings.

In fact, with the inestimable contribution of paraliturgical dramaturgy, a narrative formula of secular projection took root in the Christian tradition of the twentieth century, which spread from the West to the East through evangelical, theological and artistic channels. From then on, artists visualised how Christ, in erect majesty or enthroned, meekly assumed the role of king of mockery, with the purple, the crown of thorns and the reed. All around him, crazed executioners strove to mock him, with mocking praises, which they uttered with gestures of vassalage; and always armed with sticks, with which they whipped him and/or pressed the thorny crown against his skull. This image was nourished by late medieval theologians, such as St Bonaventure or Ludolph of Saxony, which influenced many images: the skull of Christ was fleshed out by many artists and the executioners were subjected to cruel symbolic mockery, as evidenced by the coronations of Hieronymus Bosch, London (1490-1510, London, NG) and the royal collection of El Escorial (ca. 1510).

The Baroque brought vehement expressive qualities to the type, with which to depict the physical and psychological tortures endured by Christ on the eve of his death on the cross. In this sense, close-ups, effective in their virulence, became a favourite resource for many artists. In Rome, Annibale Carracci (ca. 1596, Bologna, PNa) was a pioneer in integrating the pious observer into the coronation, and his conception of the composition was followed shortly afterwards by Caravaggio, in two successive canvases dedicated to the iconographic type (1602-1604, Vienna, KM, GG 307; ca. 1604, Prato, PAl).

The trial of Christ according to John concludes with the presentation of Christ before the Jewish people, under the popular expression *Ecce Homo*. According to the evangelist, Pilate reiterates the innocence of the accused, but his subjects clamour, mercilessly, for his condemnation to the cross, as they had done –in Luke's Gospel– when Barabbas was presented to them.

The weak theological, evangelical and patristic foundations on which the passage was based are what explain the –mediatic– silence that hung over these verses during the first millennium of Christian artistic visuality. Paleo-Christian art ignored the passage and, in the classical path, the Germanic kingdoms obviated the possibility of visualising it. As Schiller (1972) has already emphasised, only the Ottonian *scriptoria* dared, in their perpetual urge to widen the narrative boundaries of the Passion, to draw –still with some

hesitation– the first proposals for visualising the passage of St John, in the *Codex Egberti* (977-993, Trier, WBST, 24, fol. 82r) or, following their model, in the *Pericope of Henry III* (11th century, Bremen, BU, b.21, fol. 53v).

Even so, this thesis contradicts the Byzantine and Italian silence on the iconographic type that classical historiography maintained. The *Paris tetraevangeliary,* of Constatinopolitan origin (11th century, Paris, BNF, gr.74, fol. 206r), included, halfway between the trial of Pilate and the ascent to Calvary, an enigmatic image which, in all probability, can be identified with the passage of John. The source of the extensive development of the iconographic type in the Venetian environment from the 12th century onwards is to be found in Byzantium. The same mosaic cycle of the Basilica of St Mark (12th century) included the iconographic type, combined with the crowning with thorns; and later, in Verona and Milan, other examples were recorded.

Despite the proven existence of a medieval visual substratum, from Byzantium to Aachen and Venice, the dissemination and full development of the iconographic type, under the visual terms recognisable today, was not achieved until well into the 15th century, as a genuine product of the images –mental and, later, artistic– that European Passionists such as Ludolph of Saxony or many anonymous Dutch artists created in their works. From then on, an image of widespread obedience was fixed in the European artistic imagination until late in the Modern Age: at the top of the praetorium, sometimes cut off from the public thoroughfare and often connected to it through the Scala santa, Pilate presented Christ to his people. Below, the crowd –made up of the elders of the Law, men, women and children, in reference to the oath of the Hebrew people– clamoured for Christ's crucifixion.

The table of contents of the thesis concludes with a chapter devoted to the images of the trial or condemnation of Christ, recounted by Saint John. There was never a clear impulse in Christian art to visualise Pilate's sentence, since –as has been affirmed– the washing of hands or, to a much lesser extent, the election of Barabbas, were interpreted as such on the artistic support. Even so, the prehistory of the Christian taste for visualising Pilate's sentence was recorded in the *scriptoria* of the Holy Roman Empire, always tempted to widen the narrative limits of the Passion of Christ; and, later, the late Middle Ages recorded some occasional exponents, for example, by Vasco Fernandes (ca. 1530, Viseu, MGV).

However, the depiction of the trial of Christ only took on a certain dimension with the successive printed editions, from the late 16th century onwards, of the engravings of the *IVDICIVM SANGVINARIVM IVDAEORVM CONTRA IESVM CHRISTVM SALVATOREM MVNDI* and the *CONCILIUM ET SENTENTIA A PERFIDIS IUDEIS IN JESUM NAZARENUM REDEMPTOREM MUNDI,* which had different versions that coincided in the main. These engravings were in fact illustrations of a treatise that tradition found around 1580 in the central Italian city of L'Aquila, perfectly documented by Italian, Germanic, Spanish and Latin American art historiography. However, those prints had a very limited impact on the Passionist cycles of the period, which, from Italy to Germany, Spain and its transatlantic colonies, occasionally replicated the proposal.

As the reader will immediately see, all the headings in this work follow a common internal logic, faithful to the ways of constructing the iconographic types studied. Of course, any approach to the visuality of the Gospel must start from a solid knowledge of scripture, in the reading of St. Jerome's Vulgate, in the study of the vernacular sources and even in their critical interpretation, with the help of biblical theology and ancient history. In this sense, as the classics of artistic historiography have already suggested, in the systematisation of the types by chapters, the four canonical Gospels have had to be collated together, coinciding in most of the steps taken by Christ, but with slight narrative nuances, from which certain unavoidable mismatches in the biblical diachrony derive.

On the basis of the Gospel, the main –if not the only– source in the production of the Passionist images, an overview will be made of the commentaries that the Fathers of the Church uttered on each passage treated, as the main shapers of the Church's thought and, in fact, the basis for the development of later theological literature. Key to the study of patristic literature has been the review of the series of volumes of *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia.*

The analysis of the iconographic types is organised in a strict diachronic sense, but also on the basis of necessary considerations of support, iconic arrangements and/or political geography, with which to gain an understanding of the cultural propagation of the iconic concretions under study. In support of the interpretations offered, extensive scholarly notes are provided at the foot of the page, offering extensive catalogues of works –not cited in the main text– classified by iconic arrangements, with the aim of broadening the understanding of the impact that certain visual concretions had on Christian artistic

visuality and to serve as a detailed encyclopaedic tool in the development of future studies on the subject, the ultimate aim of this collection.

While the thesis is eminently linear in nature, the conclusions that close it propose, by way of compilation, a detailed cross-sectional and diachronic overview of the iconographic types that are the object of study. Linking some facts with others, they rediscover the salvific pretensions that generated, in the late-antique cemeteries, the first visual cycles around the redemptive Passion of Christ, and between silences, they reveal with unusual clarity the triumphalist readings that underlay the visuality of early Christianity. The conclusions also confirm a leitmotif of the thesis, namely the transmission of models between late imperial and early medieval art by way of the imperial yearnings that the Germanic kingdoms and, after them, the Holy Roman Empire displayed.

In this sense, another important contribution of the thesis is the detection of two great revolutions in the development, in the early Middle Ages, of Passionist visuality, which we owe, on the one hand, to the Carolingian and Ottonian workshops, and on the other, to those of the Byzantine Empire, with special mention of its *scriptoria,* whose creative freedom gave rise to hitherto unpublished iconographic types, later codified in the Christian tradition.

The following is a verbo-visual itinerary through the main theological and artistic references of the early and late Middle Ages, in order to offer a general interpretation of the vehement characterisations of the Passion that permeated the popular piety of the time, of a well-known Christocentric character: The symbolic actions of anti-Semitic sign are compiled, the truculence that many images showed is interpreted, the artistic genres developed ex novo at the time are listed, the liturgical and devotional transfers of that phenomenon are detected and explanations are offered to the pronounced continuity that the artistic conventions of the late Middle Ages had thereafter.

The last section of the conclusions is devoted, naturally, to the artistic visuality of the Passionist art of the modern period. The profound effects of the doctrine emanating from the Council of Trent on the theology and images of the Passion, the origin of vehement representations for the contemplation of the mysteries of the Passion or for the direct worship of its images, with questioning compositional schemes and numerous mentions of the Catholic reliquary, are recalled. In this sense, the conclusions compile the

extraordinary contributions that the transatlantic viceroyalties made to the Passionist corpus.

In contrast to the doctrine of the Roman Church, new conclusions are drawn regarding the interpretations of the visuality of the Passion made by the territories adhering to the various Protestant denominations, orthodox in their iconic concreteness, but always eager to extirpate any reference to Catholic cults, the Eucharistic sacrament or relics.

The analysis offered, therefore, reveals the reception over time of the Passionist visuality, through a careful monitoring of its iconic arrangements, whose perpetuities or variations are related to considerations of context, of an artistic, political, legal, social, economic, anthropological and, above all, theological nature. Redemptorist artistic visuality, understood as a product faithful to ecclesiastical thought on the Passion, is associated with a multitude of period sources, which reveal the ideas that ultimately gave rise to the images studied.

# INTRODUCCIÓN

La Pasión, muerte y Resurrección de Cristo son el epicentro de la historia de la salvación, esencia última de la fe cristiana. Según el dogma eclesial, el sacrificio del Hijo de Dios en la cruz redimió a la humanidad del pecado original, para hacerla partícipe de la vida eterna[1]. Así lo entendieron ya los Padres apostólicos, que inculcaron a las primeras comunidades cristianas la fe en torno a la victoria del Dios cristiano sobre las tinieblas de la muerte.

La espiritualidad en torno a los padecimientos redentores de Cristo dio origen, tan pronto como el cristianismo se deshizo de su aniconismo primitivo, a la visualización del sacrificio divino[2]. En un primer momento bajo veladuras simbólicas, de raíz teológica e histórica, que poco después dieron con una voluntad decidida por narrar figuradamente la Pasión, con la intención, sempiterna, de dimensionar lo creído, para sostener –cuando no acrecentar– la piedad de las comunidades y, desde esta *compassio*, conducirlas a la *imitatio*. Porque la vivencia de la imagen, central en la fe de muchas personas[3], fue para muchos una experiencia de semejanza[4], con que buscarse la benevolencia divina y, por último, la salvación.

[1] A la dimensión salvífica de la Pasión de Cristo hizo referencia, desde la edición de los primeros rituales, la liturgia romana, fiel espejo –como se estudiará– del pensamiento eclesial en torno al misterio pascual. Así lo expresan, todavía hoy, las oraciones del oficio de la Pasión y muerte de Jesucristo del Viernes Santo. Ya en el rito inicial, el sacerdote refiere la primacía del misterio pascual: «Acuérdate, Señor, de las grandes obras que ha realizado tu misericordia. Protege y cura a tus siervos, por quienes tu Hijo Jesucristo derramó su sangre e instituyó el misterio pascual, que vive y reina contigo por los siglos de los siglos». Y más tarde, la antífona con que se invoca la adoración comunitaria al crucificado, insiste en el carácter salvífico de la cruz, cantando: «Mirad el árbol de la cruz, donde estuvo clavada la Salvación del mundo». Por su parte, en la oración eucarística del oficio se dice: «Dios todopoderoso y eterno, por la muerte y resurrección de tu Hijo nos has dado una vida nueva. Conserva en nosotros lo que tu misericordia ha realizado y danos la fuerza para servirte fielmente recibiendo este sacramento. Te lo pedimos por Cristo nuestro Señor» (Stuflesser, M., «*Gedenke Herr, der großen Taten…* Liturgiewissenschaftliche Anmerkungen zur Frage des Leidensgedächtnisses in der Liturgie vor dem Hintergrund con Mel Gibsons Film *The Passion of the Christ*». En: Zwick, R. y Lentes, T. (eds.), *Die Passion Christi. Der Film von Mel Gibson und seine theologischen und kunstgeschichtlichen Kontexte,* Aschendorff Verlag, Münster, 2004, pp. 164 y 169-171).
[2] Vitella, M., «Temi della Passione nella cultura figurativa siciliana del XVI secolo». En: Verdon, T. (ed.), *Gesù: il corpo, il volto nell'arte* (La Venaria Real, del 1-IV-2010 al 1-VIII-2010), Silvana Editoriale, Turín, 2010, p. 161.
[3] Massip, F., «Orígenes y desarrollo del teatro medieval catalán», *Revista de Filología Española,* 74 (1994), p. 23.
[4] Robinson, C., *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castile. The Virgin, Christ, Devotions, and Images in the Fourteenth and Fifteenth Centuries,* The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2013, p. 16.

El concepto de «Pasión» fue acuñado en la tradición neotestamentaria, reforzada por los santos Padres, para referirse a los sufrimientos del Salvador y a su muerte[5]. Desde entonces, la Iglesia situó el inicio de la Pasión en la última Cena que Jesús compartió con sus discípulos en la noche de los ázimos, legataria de los signos que con que los cristianos se reúnen en su nombre. Porque desde el cenáculo Jesús acudió con sus discípulos al huerto de Getsemaní, donde en oración agónica, aceptó el «cáliz» que el Padre le había preparado[6] e, inmediatamente, fue prendido entre agravios con la connivencia de uno de sus seguidores, Judas Iscariote, para ser llevado a instancias de las autoridades.

En las primeras horas, para ser interrogado por los cabecillas religiosos de Israel, a quienes se reconoció –y visualizó–, unánimemente, como los principales instigadores de la rebelión contra Jesús. Cantado el gallo, Cristo fue llevado ante los poderes fácticos de la provincia romana de Judea, cuya carga de responsabilidad en el asesinato de Jesús fluctuó en la recepción de cada tiempo. En los tormentos en el pretorio, la presentación de Cristo ante el populacho judío y su condena a la muerte en cruz termina su proceso judicial. Se iniciaría entonces, en un nuevo escenario, la subida al Gólgota, que concluiría con la crucifixión, la muerte en cruz, el descendimiento y la sepultura de Cristo, punto y final de la Pasión, en la espera silenciosa de su Resurrección. Corría, seguramente, el año 30 d.C.[7].

### *Delimitación del objeto de estudio*

La presente tesis doctoral se integra, en objetivos, metodología y secuencias, en el proyecto de investigación *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, encabezado por el grupo *Apes*, de estudios de cultura visual, del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València. Equipo y proyecto están comandados por el propio director

[5] El concepto Pasión ya fue usado en los Hechos de los Apóstoles, cuando se referían a *«metà tò pathein authòn»* [después de su Pasión] (Hch 1,3), expresión después aceptada por san Jerónimo en la *Vulgata*, bajo los términos *«post passionem suam».* Poco después, los Padres apostólicos, con especial mención a Ignacio de Antioquía (35-108 a 110 d.C.), hicieron suyo el concepto *páthos*, para referirse a los sufrimientos redentores de Cristo. Con una misma fe en la dimensión redentora de la cruz, en la segunda mitad del siglo I se escribieron los cuatro relatos canónicos de la Pasión (Mt 25-27; Mc 14-15; Lc 22-23; Jn 12-19). Sobre este sustrato literario, a partir del siglo III el uso del concepto «Pasión» comenzó a normalizarse entre las comunidades cristianas incipientes (Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), *Dizionario Passione di Gesù Cristo,* Edizioni Messaggero Padova, Padua, 2021, pp. XXI-XXII).

[6] El pensamiento eclesial sostuvo que a Cristo no le habrían llegado de improvisto aquellos sucesos, sino que era consciente de su destino. Así trataron de demostrarlo los mismos evangelistas, al relatar supuestos anuncios de la Pasión a los discípulos.

[7] Vermes, G., *La passione,* Editrice Queriniana, Brescia, 2007, p. 17.

de esta tesis, el profesor Dr. Rafael García Mahíques, cuyas propuestas científicas han sido secundadas por un nutrido número de investigadores, tanto en el ámbito valenciano como fuera de él, desde universidades como la de Castilla-La Mancha, la Complutense, la de Extremadura, la Jaume I de Castelló, la de Málaga o la de Santiago de Compostela, entre otras.

De hecho, este trabajo se suma al amplísimo acervo científico producido desde el equipo, que ya cuenta en su haber con otras tesis –defendidas o en proyecto–, como la presentada, sobre *La tradición visual del sacrificio de Isaac y su pervivencia en el audiovisual contemporáneo* (2023), por el Dr. Andrés Herráiz Llavador; o la propia sobre *La última cena. Continuidad y variación de los tipos iconográficos* (2022), de la Dra. Victoria Bernad López. Es más, esta nueva tesis deviene, en buena medida, la continuidad –coherente con las secuencias del proyecto– del trabajo doctoral de la Dra. Bernad López. Si aquella investigación terminó con el análisis de los tipos iconográficos de la institución de la eucaristía y la comunión de los apóstoles[8], esta nueva tesis comienza con la salida de la comitiva del cenáculo, dirección al huerto de los Olivos.

Este trabajo –doctoral y colectivo– tiene por vocación servir de enciclopedia de la visualidad artística cristiana, en el análisis de los centenares de tipos iconográficos que la componen, con tres metas de trabajo –enunciadas, en la introducción a la colección, por su director–: incluir al repertorio visual iberoamericano en esta Historia universal de las imágenes, coadyuvando a los análisis de Réau o Schiller; trazar nuevas perspectivas en la resolución de los tradicionales problemas de comprensión del fenómeno artístico en su contexto; y, por último, «allanar el camino hacia un sustancial cambio metodológico en la orientación de la disciplina», dirigido hacia la Historia cultural[9].

Así, en clave enciclopédica, esta tesis recorre las amplias implicaciones visuales que tuvo la devoción a Cristo sufriente, detenido, traicionado, maltratado e injustamente juzgado y condenado. Parte de la oración en Getsemaní, el abandono de los discípulos y trata los tipos del prendimiento y el traslado de Cristo a Jerusalén. Acontecimientos clave –teológica y por lo tanto artísticamente– para adentrarse, después, en la visualidad del proceso contra Jesús: en los tipos iconográficos emanados de los relatos del interrogatorio

[8] Bernad López, V., *La última cena: continuidad y variación de los tipos iconográficos,* Universitat de València, Tesis doctoral, 2023, pp. 9-10.
[9] García Mahíques, R., «Continuidad y variación de los tipos iconográficos». En: García Mahíques, R. (dir.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. La Visualidad del Logos,* Ediciones Encuentro, Madrid, 2015, p. 9.

de Anás y Caifás, y de las negaciones de Pedro; y, por otro lado, del proceso civil, a cargo de Pilato y Herodes. El índice temático de la tesis concluye, así, en la sentencia a muerte de Cristo, punto de partida de una nueva secuencia de sucesos, más vastos –si cabe– en su acervo visual, en la medida que bien estudiados, constituidos por la subida al Calvario, la muerte en cruz y el entierro.

El objeto prioritario del proyecto de investigación –y, por ende, de esta tesis– es el estudio de las imágenes narrativas que emanaron de estos pasajes neotestamentarios. En este sentido, dada la amplitud del objeto de estudio, de él se han apartado imágenes accesorias, a saber: las prefiguras de la Pasión, las *Arma Christi* que de ella derivaron y las obras de pretensiones contemplativas, entre las cuales abundan imágenes pasionistas ante orantes, laicos, religiosos y canonizados, sin vocación narrativa; vastos conjuntos de imágenes que, desde luego, merecen de análisis individualizados, que exceden los objetivos de este proyecto. No son, por último, objeto directo de estudio las consideraciones cíclicas sobre los programas visuales estudiados, más allá de referencias que devengan imprescindibles en el análisis de los distintos exponentes de los tipos estudiados.

Cronológicamente, el punto de partida de este estudio se sitúa en el nacimiento de cada uno de los tipos icónicos que aborda, cuya centralidad en la historia de la salvación los hizo germinar con cierta inmediatez, durante el controvertido proceso de construcción de la visualidad artística cristiana. Es bien conocido –e infructuoso reiterar– que, durante trescientos años, la Iglesia de la «disciplina del arcano» mostró grandes reticencias hacia la revelación visual de los misterios de la redención[10], a veces objeto de burla por parte de la población pagana, como evidencia el mediático grafito de «Alexámenos adora a [su] Dios» (s. III) del *Pedagogium* de la *Domus Gelotiana* del Palatino[11]. Fue así como, por largo tiempo, las referencias a la Pasión quedaron reducidas a unos pocos símbolos, que Grabar (1979) definió como «imágenes-signo» (la cruz nuda triunfante, *ichthys,* el Buen Pastor, el *Agnus Dei,* etc.)[12].

[10] Köpf, U., «Die Passion Christi in der lateinischen religiösen und theologischen Literatur des Spätmittelalters». En: Haug, W. y Wachinger, B. (eds.), *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters,* Niemeyer, Tübingen, 1993, p. 24.
[11] El grafito burlesco de Alexámenos ha sido largamente citado por la historiografía europea, en las obras –aquí citadas– de Jensen (2017), Amodei (2018) o Nicodemi (2021), entre otras.
[12] Después de la obra fundacional de Grabar (1967-1979), la visualidad simbólica de la Pasión –aquí solo citada, a semejanza de la bibliografía consultada– fue ampliamente desarrollada por Bréhier (1978) o Castelfranchi y Crippa (2004).

Solo con el «triunfo» del cristianismo, inaugurado por Constantino en el edicto de Milán (313) y confirmado por Teodosio en Tesalónica (380), la Iglesia sumó a su dogma a las imágenes narrativas, sobre todo incluidas en el contexto funerario con la esperanza puesta en la *commendatio animae*. Allí, el triunfo de Cristo en la Pasión se expresó en unos pocos términos: en las negaciones de Pedro, en el juicio de Pilato o en la coronación de espinas de Cristo, como rey del universo. No fue hasta el siglo V que la crucifixión –que no es objeto directo de este estudio– fue figurada en Occidente y, solo a partir del VI, en el Imperio de Oriente[13]. De hecho, todavía a fines del siglo VII, el concilio de Trullo (691-692) hubo de resolver la conveniencia de representar a Cristo en su –afirmada– naturaleza humana[14].

La diacronía del estudio discurre por el alto medioevo y tras él, se detiene en los prolíficos últimos compases de la Edad Media y de los primeros siglos de la Era Moderna, tiempos de encendida piedad pasionista, expresada en textos e imágenes que se recrearon, en los límites entre la fe, la crueldad y la sensualidad, en los tormentos sufridos por Cristo; expresividad que, con Trento como perpetuador, se mantuvo perenne en el seiscientos y el setecientos, siglos en los que concluye la tesis, puesto que, a partir del siglo XIX, en la historia del arte en general y particularmente en el campo de las imágenes pasionistas, se produjo una acusada secularización de la imagen, que comportó cambios de paradigmas formales y mutaciones de significado de raíz filosófica, todavía apenas esbozadas por la historiografía artística y, desde luego, merecedoras de un estudio individualizado y en profundidad.

La acotación geográfica de un estudio con perspectivas universalistas como este viene condicionada por el alcance territorial de los tipos iconográficos abordados. Aunque si bien es cierto, la mayoría tuvieron resonancias tanto en la piedad de la Iglesia oriental, de Asia menor a Etiopía, como en el Occidente cristiano, las circunstancias históricas de tales confesiones moldearon el territorio susceptible de analizar. Así, posteriormente a la caída de Constantinopla (1453) en manos de los turcos otomanos, Oriente se apagó como el territorio pionero en la generación de imágenes que fue desde la Antigüedad tardía; y, poco después, la Reforma protestante hizo amainar la producción de imágenes pasionistas

[13] Hourihane, C., *Pontius Pilate, anti-semitism and the Passion in medieval art,* Princeton University Press, Princeton, 2009, p. 84.
[14] Bréhier, L., *L'Art Chrétien. Son développement iconographique des origines a nos jours,* Librairie Renouard – H. Laurens, Éditeur, París, 1928, p. 70.

en Centroeuropa, un territorio hasta entonces a la vanguardia de la visualización de los más variopintos tormentos a Cristo.

### *Objetivos*

El objeto primordial de esta tesis lo constituye, sin asomo de duda, el seguimiento de la continuidad y variación de los tipos iconográficos que, desde la Antigüedad tardía hasta entrada la Edad Moderna, se desprendieron de los evangelios –o, en su lugar, de sus ecos exegéticos–, entre la entrada de Cristo al huerto de Getsemaní, en la noche del Jueves Santo, y la sentencia a muerte de Pilato, según la tradición dictada en la hora sexta del viernes. Con este propósito, en lo venidero realizaremos un análisis individualizado, en precisa secuencia bíblica y estricto orden diacrónico, del origen y de la recepción en el tiempo de cada uno de los tipos iconográficos objeto de este estudio. Será necesario, para ello, profundizar en las cualidades significantes y expresivas de las imágenes estudiadas: en las identidades, rasgos, emociones, gestos, indumentarias, atributitos, composiciones o arquitecturas, que interfirieron en la lectura de las mismas.

Sin embargo, resultaría estéril articular un discurso sobre la visualidad artística pasionista sin establecer –aún sin pretensiones absolutas– unas coordenadas sobre el culto que, cada misterio de la Pasión, recibió en los períodos históricos que recorreremos, estos son, la Antigüedad tardía, la Edad Media y la Edad Moderna, pues las imágenes tratadas fueron, por encima de cualquier consideración estética, hijas genuinas de la fe de la Iglesia en la redención dada por Cristo.

El pensamiento de la Iglesia en torno a los sufrimientos redentores del Salvador, transmitido a las comunidades de creyentes a través de la proclamación del Evangelio, la homilética, la dramaturgia o la imagen artística, fue gestado –como cabrá explicar– por eminentes teólogos, cuyas obras extractaremos en el transcurso del trabajo. Hablamos, en primer lugar, de la patrística latina y griega, para cuyo tratamiento hemos contado con la colección crítica de *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia*. Asimismo, en el proceso de interpretación de la visualidad medieval será preciso atender a la obra de los primeros *oratores* con ideas empáticas, reunidos en torno a la orden de san Benito y, más tarde, del Císter y la Cartuja; y, desde el doscientos, cabrá prestar especial atención a la crucial contribución del franciscanismo, del corpus legendario, de la *devotio moderna* y

de la mística bajomedieval en la reorientación del pensamiento eclesial a propósito de la Pasión. Por su parte, la piedad postridentina estuvo marcada –como planteamos analizar– por las ideas de la Compañía de Jesús o de la mística hispana, que llegaron a entrometerse directamente en la actividad artística, a una orilla y otra del Atlántico.

Por último, el análisis de la continuidad y variación de los tipos iconográficos desvela –a medio camino entre la iconografía y el formalismo– las vías de circulación de las concreciones icónicas estudiadas, que se auguran bien relevantes en la comprensión de las redes culturales que configuraron el imaginario cristiano. Planteamos, pues, como tercer objetivo general para la tesis, reconocer las vías económicas, políticas o culturales que favorecieron la difusión de las configuraciones icónicas con que el Evangelio fraguó sobre el soporte artístico.

Sobre estos tres grandes ejes de trabajo, esbozamos como objetivos particulares: caracterizar el impacto que el antijudaísmo cristiano tuvo sobre la visualidad pasionista; detectar en las imágenes analizadas posibles transferencias interculturales, tanto entre las distintas convenciones humanas asociadas al relato de la Pasión –de carácter lingüístico, ritual, teatral, etc.–, como en el ámbito de la transversalidad a las distintas civilizaciones antiguas; cotejar las posibles diferencias existentes entre las manifestaciones artísticas de las distintas confesiones cristianas; y aproximarse, desde una perspectiva antropológica, a la apreciación social del culto a la Pasión y su reflejo en el arte.

Para la consecución de dichos objetivos, se ha trabajado largamente en el vaciado de distintos repositorios científicos disponibles en la red, hasta sistematizar un muestreo de más de 3000 imágenes artísticas, sobre criterios de relevancia cronológica, geográfica y tipológica, entendiendo como tal, la necesidad de ofrecer un abanico amplio de soportes y, sobre todo, de concreciones icónicas para cada uno de los tipos estudiados. Así, se ha trabajado en el *Index of Medieval Art* de la Universidad de Princeton, en los catálogos de las bibliotecas Apostólica Vaticana, Nacional de España, Nacional de Francia o Británica; y en los repositorios virtuales de una larga nómina de museos –relacionados en el listado de abreviaturas–, entre los cuales destacan los Vaticanos, el Prado, el Louvre, el Victoria & Albert, el Británico, el Metropolitano de Nueva York, así como las Galerías Nacionales de Londres y Washington, de los Uffizi o de la Academia de Florencia y Venecia, entre muchas otras instituciones museísticas. Asimismo, no han faltado tareas de campo, en España, Italia y Alemania, y, desde luego, una profunda labor heurística, seguidamente relatada.

***Estado de la cuestión***

La centralidad de la Pasión en la teología cristiana y su correspondiente impacto artístico, dieron como fruto genuino una pronta, en la medida que intensa, atención historiográfica. Ya en el siglo XIX surgieron proyectos destinados a la comprensión de la visualidad pasionista, si bien muchos todavía calados de propósitos catequéticos, como evidencian las obras de clásicos como Adolphe Napoléon Didron (1851), Charles Rohault de Fleury (1874) o Titus Tobler (1874).

Así, los primeros trabajos cientificistas sobre el tema se manifestaron, sobre todo, a partir de la década de 1920. Fue entonces cuando se publicaron, en años sucesivos, obras de referencia, de nuevo con la historiografía francesa como abanderada: *L'Art Chrétien* de Louis Bréhier (1928), *La croce dipinta italiana* de Evelyn Sandberg-Vavalà (1929) o *L'Art Religieux de la fin du Moyen Age* de Émile Mâle (1931), publicaciones que, aunque sin demasiadas demoras, trazaron líneas de estudio que serían muy transitadas por la historiografía posterior, como la relación entre la dramaturgia y la visualidad artística.

De hecho, después de la Segunda Guerra Mundial, aparecieron otras obras clave en los estudios iconográficos sobre la Pasión, como la célebre *Iconographie de l'art chrétien* de Louis Réau (1957), primer estudio que abordó, con pretensiones sistemáticas, el estudio de los tipos iconográficos pasionistas, aportando nuevas lecturas a partir de un corto catálogo de obras, que interpretó –dejando de lado numerosos matices– a la luz de la teología bíblica, del culto cristiano a los sufrimientos de Cristo, de la dramaturgia de la Pasión o de los procesos propios de la creación artística. Poco después, la *Iconography of Christian Art* de Gertrud Schiller (1972) ampliaba –no falta de razón– el corpus visual de Réau, aunque dejando atrás numerosas consideraciones de tipo cultural, para centrarse en el análisis diacrónico e individualizado de cada obra, clave en la secuenciación de este nuevo estudio[15].

Desde entonces, dos han sido los períodos artísticos que –no sin motivos– han suscitado un mayor interés historiográfico. En primer lugar, se cuentan por decenas los estudios que han abordado las vías de la creación, en época tardo-antigua, de la visualidad artística cristiana, y en ellas, se han ocupado del convulso nacimiento de las imágenes de

[15] Desde ahora, las fechas de publicación incluidas en el cuerpo de la tesis corresponderán siempre a las de la primera edición de la obra, con la finalidad de ofrecer una secuenciación clara de la labor historiográfica. Cuando corresponda, la fecha de la edición cotejada se incluirá en las notas bibliográficas a pie de página, así como en el listado bibliográfico final.

la Pasión, con particular atención a la crucifixión. Pionero en estos estudios fue otro historiador del arte de la escuela francesa, André Grabar, autor de obras de referencia como *El primer arte cristiano* (1967), *Christian Iconography. A study of its Origins* (1968) o *Las vías de la creación en la iconografía cristiana* (1979).

Entre el corpus artístico paleocristiano en que se visualizaron los tipos estudiados, el vasto conjunto de sarcófagos llamados de Pasión ha recibido una particular atención científica. Paralelamente a los estudios de Grabar, en Italia, Annarosa Saggiorto escribía *I sarcofagi paleocristiani con scene di passione* (1968) y Manuel Sotomayor dedicó otra monografía a los *Sarcófagos romano-cristianos de España* (1975), ofreciendo valiosos catálogos razonados del repertorio funerario tardoantiguo entonces conocido. Estas obras fueron el punto de partida para el análisis, en tales piezas, de ciertos tipos iconográficos, como «La escena 'pro tribunali', Jesús ante Pilatos, en los sarcófagos de pasión», estudiada por Josep Martí i Aixalà (1994), ya sobre la certeza del protagonismo que el gobernador de Judea tuvo en la visualidad pasionista del bajo Imperio.

Por otro lado, en el último medio siglo, la religiosidad pasionista bajomedieval y sus manifestaciones literarias y visuales han vivido una amplia fortuna historiográfica, en virtud de etapa en que el culto pasionista alcanzó mayores cotas de creatividad, al tenor de una religiosidad emocional. Después de los estudios de Mâle, el principal estudioso de estos terrenos fue, seguramente, el estadounidense James H. Marrow, cuyas aportaciones se encuentran compiladas en obras como *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance* (1979) –y los artículos que de aquella derivaron–, que brindan a la comunidad científica un incomparable de la religiosidad pasionista centroeuropea, a partir de su literatura e imágenes; o la monografía colectiva *Books of Hours Reconsidered* (2013), que aborda el fenómeno de los libros de horas, centrales en el desarrollo de muchos tipos pasionistas durante la baja Edad Media y la primera modernidad.

En este sentido, el culto pasionista bajomedieval ha dado como fruto otras obras colectivas de referencia para este estudio. Es el caso de *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*, volumen colectivo editado por Walter Haug y Burghart Wachinger (1993), que analiza las fuentes literarias en que abrevó la devoción pasionista –y en ella la visualidad artística– bajomedieval; o del libro *The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture,* de A. MacDonald, H. Ridderbos y R. Schusemann (1998).

La atención historiográfica a los últimos compases de la Edad Media ha estado motivada, asimismo, por el florecimiento entonces de géneros artísticos genuinos, como ciertas obras iluminadas (pasionarios, libros de horas, etc.) o los panoramas de la Pasión, estudiados por Kamil Kopania en su monografía *Late Medieval Passion Panoramas: Background, Function, Reception* (2020), con un valioso análisis transversal y sendas monografías dedicadas a cada uno de ellos.

Sin abandonar la baja Edad Media, ha devenido clave también la revisión de bibliografía sobre la percepción cristiana de los judíos y su traslado al soporte artístico. La imagen de los hebreos que la sociedad bajomedieval creó, tuvo un impacto directo en los tipos aquí estudiados, en tanto en cuanto moldeó la visualidad de diversos personajes implicados en el proceso contra Cristo (Judas Iscariote, Anás, Caifás, Pilato, Herodes, Barrabás, etc.). En estos campos, el ámbito hispánico ha cobrado un inusitado protagonismo, de la mano de autores como Paulino Rodríguez Barral, investigador con un amplio corpus científico sobre *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas* (2009); o Juan Vicente García Marsilla, autor de un artículo sobre «La imatge com a arma. Jueus i conversos enfront de les arts visuals cristianes a la Corona d'Aragó» (2012).

En torno a este tema principal, ha existido una floreciente actividad científica, acerca de la indumentaria de los judíos peninsulares, estudiada por Eunate Mirones Lozano (2019); sobre las campañas de adoctrinamiento de las comunidades semitas, sobre las que ha arrojado luz Cynthia Robinson en su monografía *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castile* (2013); o sobre pormenores recurrentes en la visualidad de la época, como los agravios animalizantes, estudiados por una amplia nómina de estudios específicos, como los de Morales (1996), Menache (1997) o Block (2016).

Por último, los misterios de la Pasión medievales y la interferencia de los mismos en la configuración de los tipos bajomedievales, ha empleado fervientemente a estudiosos de toda Europa. Ya Mâle (1923), Hildburg (1949), Réau (1957) o Möbius (1979) trazaron coordenadas generales para la integración del drama medieval en la interpretación de las imágenes artísticas y, en las últimas décadas, la comunidad científica hispana, en la obra de Massip (1987-2006) o Rodríguez Barral (2008), ha dedicado importantes esfuerzos a estudiar el pionero teatro pasionista en la Corona de Aragón y sus resonancias visuales. No obstante, la principal aportación en estos campos la ha supuesto la tesis doctoral de

Julio I. González Montañés, *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (Siglos XI-XV)* (2002), que matizaba las afirmaciones de la historiografía clásica a propósito de la influencia del teatro en las artes plásticas y aportaba riqueza de exponentes, hispanos y europeos, para la comprensión del riquísimo arte dramático de la época.

La Edad Moderna, fiel heredera de la tradición bajomedieval, no ha recibido, en cambio, estudios de alcance universalista con el proceso contra Cristo como objeto, más allá de las sugerentes referencias que a la visualidad de la Pasión dedicó Mâle, en *El arte religioso de la Contrarreforma* (1932). Aun así, en las últimas décadas se han publicado valiosos estudios sectoriales, que han tratado la visualidad pasionista en ciertas unidades políticas, como las colonias hispanas, que han tenido en Héctor H. Schenone y su ambiciosa *Iconografía del arte colonial* (1998) su más destacado referente; o Extremadura, a la que Florencio J. García Mogollón dedicó una «aproximación a la iconografía de la Pasión de Cristo en el arte extremeño» (2015).

Asimismo, en los últimos años la historiografía artística ha abordado la compleja diacronía de determinados tipos iconográficos aflorados de la literatura apócrifa medieval y moderna. Tal es el caso del tipo del paso de Cristo por el torrente Cedrón, trabajado por Juan Antonio Sánchez López (2006) o por el mismo Rodríguez Barral (2007); el de Jesús recogiendo sus vestiduras, profusamente estudiado en sucesivos trabajos monográficos por Antonio Rafael Fernández Paradas y Rubén Sánchez Guzmán (2011-2013) y, en el ámbito iberoamericano, por Miguel Ángel Sorroche Cuerva (2012); o el de la sentencia contra Cristo, que han abordado Morales (2015) o Bissoli (2021), siempre en el contexto de estudios sobre obras específicas.

En el vaciado de la bibliografía pasionista sobre la época moderna, mención aparte merece la amplísima atención que la historiografía hispana ha dedicado a la febril religiosidad pasionista que históricamente –y todavía hoy– inundó las calles de muchas ciudades castellanas en tiempos de Cuaresma y Semana Santa. En este sentido, ha sido necesario atender a dos núcleos temáticos interrelacionados: en primer lugar, el referido a las confraternidades de Pasión, cuyo origen y proyección en el tiempo fueron tratados por José Sánchez Herrero (1987) o Luis Suárez Fernández (1987); y el vinculado a los pasos procesionales, que han generado abundante literatura sobre todo asociada a sus tallistas más relevantes, como Gregorio Fernández o Francisco Salzillo, sin desatender a estudios sectoriales, como el dedicado por Juan José Martín González a «Los Pasos procesionales de varias figuras en Castilla-León» (1987).

La atención por tipos iconográficos ha sido, también, manifiestamente desigual. Así, por ejemplo, pese a su protagonismo en los ciclos pasionistas de todos los tiempos, los tipos en torno a la oración del huerto cuentan con importantes vacíos historiográficos, que esta tesis viene a cubrir. Solo los grandes clásicos del novecientos dedicaron someras referencias, parcas en exponentes y pobres en lecturas, a la continuidad y variación de los tipos de la oración de Cristo, de la amonestación de este a sus discípulos y del *Ego sum,* dejando de lado la entrada de los discípulos al huerto e incluso la omnipresente irrupción de la judiada en Getsemaní.

Seguramente, la oración del huerto se ha visto eclipsada hasta la fecha por la larga sombra del prendimiento, cuyas imágenes han merecido, en cambio, abundante atención, en algunas obras generales, en la literatura escrita a propósito de la visualidad de Judas, cuya aportación más reciente la constituye la tesis –ya citada– de Victoria Bernad López (2023); y, también, en ciertos estudios específicos sobre el tipo, como el artículo de Anne Lafran, *«Et tenuerunt eum*. Les représentations de l'Arrestation du Christ en Occident du XIIe au XVe siècle» (2015), que sumó a lecturas anteriores una sugerente perspectiva judicial[16].

Los estudios de la imagen desde la óptica legal suponen, de hecho, un campo en muchos rincones inexplorado. Precisamente, el proceso religioso contra Cristo, resumido en los interrogatorios de Anás y Caifás, apenas había registrado citas tangenciales en los recorridos a través de la visualidad pasionista que los clásicos del novecientos, así como Marrow (1979), Schenone (1998) o Hourihane (2009), escribieron. Solo el acto final del juicio del sanedrín, las negaciones y lágrimas de san Pedro, han recibido algún estudio monográfico, como el de Gallo (2013) o el de Travieso (2023).

Sin duda, en el seno del proceso judicial contra Jesús, el tipo iconográfico que más atención bibliográfica ha generado ha sido el del interrogatorio de Pilato, de profunda raíz antigua, importante difusión –visual y literaria– posterior y ricos matices interpretativos. A las visualidades de Pilato y de Prócula, su esposa, dedicó Colum Hourihane la amplia monografía *Pontius Pilate, anti-semitism and the Passion in medieval art* (2009), rica en

[16] La visualidad de Judas Iscariote, bañada desde la plena Edad Media de sugerentes matices peyorativos, ha sido estudiada por multitud de autores. En el plano estrictamente visual cabe citar el trabajo, central, de Maccoby, *Judas Iscariot and the Myth of Jewish Evil* (1992), o, más tarde, el de Brisset, sobre la «Imagen y símbolo en el personaje ritual de Judas» (2020). Si bien, para la correcta comprensión de la visualidad del personaje es necesario profundizar en la leyenda en torno al traidor, estudiada por Mormando (1999), Perea (2006) o Toldrà (2018).

relecturas sobre la fuente visual y la literaria. El trabajo de Hourihane ha despertado en los últimos años un renovado interés científico por la leyenda generada durante la plena Edad Media en torno al gobernador de Judea, a la que Carlos Espí Forcén dedicó el artículo «Pilatos se lava las manos. La ambigüedad de la figura del prefecto romano en el arte y pensamiento medieval» (2014); que Carmen Puche López estudió en un trabajo sobre «La leyenda de Pilatos en la *Legenda Aurea* de Iacobus de Voragine» (2019); y que, recientemente, Judith Soria abordó desde el arte bizantino: *La Passion du Christ dans les églises tardobyzantines: temps et récit du jugement de Pilate* (2022)[17].

En relación con el prefecto, el omnipresente tipo iconográfico de la flagelación de Cristo ha recibido, también, cierta atención científica, sobre todo en el ámbito hispánico, donde Cortés (2008) o Cobaleda (2021) dedicaron estudios monográficos al mismo, que focalizaron su atención en las primeras representaciones del pasaje. Si bien, la mayoría de la bibliografía hallada sobre el tema corresponde a artículos que han abordado, por lo general sin pretensiones globalistas, el estudio de sonados exponentes del tipo, como los Cristos a la columna de los tallistas hispanos o las célebres flagelaciones de Caravaggio.

Fuera de lo estrictamente artístico, la naturaleza del estudio ha requerido atender, en el plano bibliográfico, a dos frentes añadidos. En primera instancia, ha resultado clave acudir a estudios críticos que estudien los fenómenos, interconectados, de la teología y el culto a la Pasión: a la obra de los autores que configuraron el pensamiento pasionista de la Iglesia (Buenaventura, Ludolfo de Sajonia, Ignacio de Loyola, Teresa de Jesús, etc.), así como a la ritualidad pascual, litúrgica como popular, que modelaron la percepción en torno a los misterios de la Pasión. Por otro lado, el comentario de unos pasajes llenos de historicidad, en identidades y planteamientos jurídicos, hace recomendable ofrecer –sin pretensiones absolutas– unas someras coordenadas críticas sobre los mismos, siguiendo la estela de autores de referencia, como Recalcati (2019) o Merino, Ryan y Lippi, autores de un ambicioso *Diccionario de la Pasión* (2020).

En suma, se ha reunido un amplio corpus bibliográfico, en español y catalán, pero también en italiano, inglés, francés y alemán. Al acceso a la bibliografía internacional ha contribuido determinantemente la estancia internacional de investigación realizada en el Departamento de Bienes Culturales de la Iglesia de la Pontificia Universidad Gregoriana

[17] Además, la centralidad del personaje en la historia del proceso contra Jesús ha generado abundante bibliografía sobre su historicidad, de la que presentamos una breve muestra, en las obras de Santalucia (1999), Agamben (2013) y Schiavone (2016).

de Roma, bajo la tutela del profesor Dr. Ottavio Bucarelli, director departamental, y con el apoyo de la Dra. Alessandra Bilotta, docente de la facultad. Con su orientación, durante la estancia se ha trabajado en los fondos de la biblioteca de dicha universidad, ricos en fuentes teológicas, imprescindibles en el desarrollo de este trabajo; así como en las vastas colecciones histórico-artísticas que albergan las bibliotecas Hertziana y de la Universidad de la Sapienza.

Sin embargo, semejante corpus bibliográfico adolecía, hasta la fecha, de un estudio monográfico que abordara la visualidad de los primeros –y menos tratados– escenarios de la Pasión, desde la perspectiva de la continuidad y variación de sus tipos iconográficos. En estos términos, metodológicos y conceptuales, reside la principal aportación del estudio que introducimos.

### *Metodología y precisiones terminológicas*

Una de las principales aportaciones de esta tesis reside, precisamente, en el estudio de los tipos iconográficos de la Pasión desde una perspectiva metodológica consolidada, como es la iconográfica-iconológica. La metodología aquí aplicada fue formulada por la escuela de Aby Moritz Warburg (1866-1929), con mención particular al trabajo de Erwin Panofsky (1892-1968), autor de la sistematización del método, recientemente actualizado por el profesor Rafael García Mahíques, en la colección *Iconografía e iconología* (2008-2009) y aplicado con rigor en los volúmenes colectivos de los *Tipos iconográficos de la tradición cristiana* (2015), ambas obras centrales en el planteamiento del presente trabajo.

Acogiéndonos a los planteamientos de estos autores, la iconografía se definiría como la disciplina científica que «nos permite conocer el contenido de una figuración en virtud de sus caracteres específicos y su relación con determinadas fuentes literarias»[18]. En un plano interpretativo superior, la iconología trata de interpretar históricamente las imágenes, es decir, «la comprensión de estas como algo que se relaciona con situaciones y ambientes históricos en donde tales imágenes cumplieron una función cultural concreta; como *documentos* que permiten aproximarnos a una Historia cultural»[19].

[18] García Mahíques, R., *Iconografía e iconología*. *La Historia del Arte como Historia Cultural,* vol. 2, Ediciones Encuentro, Madrid, 2008, p. 13.
[19] García Mahíques, R., op. cit., 2008, vol. 2, p. 16.

El binomio iconográfico-iconológico, como el Dr. García Mahíques ha precisado, puede sintetizarse en los conceptos «describir» e «interpretar» –respectivamente–. Este es el planteamiento metodológico que subyace al desarrollo de esta tesis. Como se afirmó, el estudio tiene un objetivo primero eminentemente iconográfico: describir la continuidad y variación de los tipos iconográficos de la Pasión, bajo una estrategia verbovisual, propia de la disciplina. Sin embargo, el trabajo no obvia –sin más pretensión que la aproximativa, dado lo vasto del planteamiento– la interpretación de contexto de las imágenes que son objeto de estudio, mediante consideraciones de carácter artístico, político, legal, social, económico, antropológico y, sobre todo, teológico, necesarias en el análisis de cada tipo.

Por otro lado, la última actualización del método ha vuelto a dar con la necesidad de implementar una terminología especializada para el análisis y la interpretación de las imágenes artísticas, que este trabajo asume y pone en práctica con rigor. Presentamos, a continuación, diversas precisiones en el uso de tales conceptos, para la comprensión de este trabajo y con el ánimo de extender la asunción de este léxico en la disciplina.

Venimos afirmando –desde el mismo título– que este tratado abordará el estudio de los tipos iconográficos de la Pasión. Este concepto, puntal central en el desarrollo de la tesis, define la «plasmación o concreción sensible de una idea»[20] o tema, en este caso casi siempre emanada de los cuatro evangelios o, más residualmente, de la rica tradición apócrifa y exegética que derivó de la canonicidad bíblica. Entre los tipos iconográficos de toda naturaleza aún ha de distinguirse entre aquellos de carácter narrativo, que traducen un relato verbal o mental en una forma de representación visual; y los conceptuales, que visualizan conceptos prescindiendo de coordenadas espacio-temporales.

Los tipos iconográficos se codifican en el seno del imaginario como convenciones culturales, lo que procura su continuidad en el tiempo, alentada por su legibilidad[21], así como sus variaciones, que son el fruto de su movilidad en el ámbito conceptual e imaginario: el conjunto de referentes externos, de índole muy variada, «donde el historiador podrá detectar conexiones con el fin de construir su interpretación»[22]. Es en este punto donde cobra pleno sentido el estudio de la continuidad y variación de las imágenes; idea iniciada por el propio Warburg en su teoría de la memoria social, pero

[20] García Mahíques, R., op. cit., 2008, vol. 2, p. 38.
[21] Vigorelli, V., «Rinnovare l'iconografia della Passione?», *Arte cristiana*, 816 (mayo-junio 2003), p. 213.
[22] García Mahíques, R., op. cit., 2008, vol. 2, p. 243.

formulada definitivamente por Fritz Saxl (1890-1948), como una herramienta clave en la práctica iconográfica, confirmada por Panofsky.

Asimismo, el estudio emplea otros dos tecnicismos emanados del método, que es apropiado definir previo a su uso. En primer lugar, el antijudaísmo cristiano, manifestado con inusitado belicismo durante la baja Edad Media en las imágenes de la Pasión, dio con un pronto estereotipo iconográfico, según la RAE, la «imagen o idea acepta comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable», en este caso focalizada en los rasgos faciales y/o los códigos de vestimenta del pueblo que mató al Mesías. Por otro lado, el concepto tema de encuadre, acuñado por el historiador del arte polaco Jan Bialostocki (1921-1988), define la palmaria inercia de ciertos esquemas compositivos a perpetuarse en la transversalidad de distintos tipos iconográficos.

Cabe puntualizar, por último, dada la profusión de citas a los mismos, la existencia de ciclos de tipo panorámico y simultáneo, sobre todo entre el corpus artístico medieval, que es bien conocido, dio permanentemente con el afán de extraer el máximo rendimiento a los espacios de representación. Los primeros hacen referencia a la superposición, en un mismo plano visual, de dos o más tipos iconográficos diferenciados, mientras que los simultáneos definen la confluencia en un mismo tipo de diferentes acciones.

### *Estructura y fuentes*

La lógica estructural de esta tesis es, también, la evangélica. El trabajo se divide en tres grandes capítulos, a modo de bloques de contenidos, que albergan las propuestas estructurales que, sobre el contenido de la fuente bíblica, antes propusieran Réau (1968), Schiller (1972) o Schenone (1998), tres puntales esenciales en la cimentación teórica de este nuevo estudio. Sobre las normas ortotipográficas de la colección a que contribuimos, los tres capítulos se conciben, en el plano formal, como bloques cerrados –que no por ello estancos–, lo que lleva a una necesaria numeración independiente de figuras y notas al pie, y a la inclusión en sus primeras líneas de breves preámbulos, que proporcionan unas someras coordenadas (artísticas, teológicas, históricas, etc.) al contenido de los mismos.

El primer capítulo aborda los tipos iconográficos emanados del efímero paso, tras la santa Cena, de Cristo y sus discípulos por el huerto de Getsemaní, escenario crucial en el desarrollo de la Pasión, en tanto que lugar donde –según la fuente bíblica– Jesús asumió

el «cáliz» que Dios Padre le ofrecía y fue prendido, para ser puesto a disposición de las autoridades, del pueblo hebreo y de la provincia romana. De modo novedoso, este primer capítulo se abre con un breve epígrafe que trata la –hasta la fecha desatendida– visualidad del huerto de los Olivos; y, a continuación, versículo tras versículo, se estudian los tipos de la predicción de las negaciones de Pedro, de la invitación de Cristo a sus discípulos a velar, de la oración del huerto, de la amonestación de Jesús a los suyos por haber caído presas del sueño, de la llegada de los captores desde Jerusalén, del desconcierto de estos ante la identificación del perseguido, del prendimiento y, por último, del paso del torrente Cedrón, de vuelta a la ciudad.

Con la detención de Cristo se inicia el proceso contra él, alentado –a juzgar por el pensamiento de la Iglesia– por los príncipes de los judíos. La historiografía artística, a la luz de la teología contemporánea, ha convenido en subdividir el proceso judicial contra Cristo en dos fases: el proceso religioso y el político. Así, el segundo bloque de contenidos de la tesis es dedicado a la visualidad de los interrogatorios de las autoridades religiosas, encabezadas por Anás y Caifás, así como de las negaciones y el arrepentimiento de Pedro, simultáneo a los mismos.

El tercer y último capítulo es consagrado a los tipos iconográficos emanados del extenso relato –evangélico y extracanónico– del proceso político contra Cristo, que inicia con los interrogatorios de Pilato[23] y Herodes, y prosigue con la presentación de Barrabás, el carismático lavatorio de manos del gobernador, el sueño de Prócula, la omnipresente flagelación, los relatos apócrifos posteriores a la misma (Cristo caído contemplado por los ángeles o por el alma cristiana y Cristo recogiendo sus vestiduras), la coronación de espinas, la presentación del *Ecce Homo* y la sentencia final del pretor.

Como el lector podrá comprobar de inmediato, todos los epígrafes de este trabajo siguen una lógica interna común, fiel a las vías de construcción de los tipos iconográficos estudiados. Desde luego, cualquier aproximación a la visualidad evangélica ha de partir del sólido conocimiento de la escritura, en la lectura de la *Vulgata* de san Jerónimo, en el estudio de las fuentes vernáculas e incluso en su interpretación crítica, con la ayuda de la teología bíblica y la historia antigua. En este sentido, como ya plantearan los clásicos de

[23] Tanto la acepción Pilato como Pilatos son correctas. Si bien, en el rigor para con las fuentes latinas que esta tesis ha tratado de secundar, es preferible recurrir al término Pilato, pues por norma general, la terminación *-us* del latín trasmuta al español como *-o,* del mismo modo como al emperador *Tiberius* se lo denomina –también en este trabajo– Tiberio.

la historiografía artística, en la sistematización de los tipos por capítulos se han tenido que cotejar conjuntamente los cuatro evangelios canónicos, coincidentes en la mayoría de los pasos dados por Cristo, pero con leves matices narrativos, de los que derivan ciertos desajustes ineludibles en la diacronía bíblica.

Sobre el cimiento evangélico, fuente principal –cuando no única– en la producción de las imágenes pasionistas, se trazará un panorama de los comentarios que los Padres de la Iglesia profirieron a propósito de cada pasaje tratado, como principales modeladores del pensamiento de la Iglesia y, de hecho, base en el desarrollo de la literatura teológica posterior.

El análisis de los tipos iconográficos se ordena bajo un estricto sentido diacrónico, pero también en base a necesarias consideraciones de soporte, disposiciones icónicas y/o de geografía política, con las cuales acceder a la comprensión de la propagación cultural de las concreciones icónicas objeto de estudio. Como apoyo a las interpretaciones ofrecidas, a pie de página se ofrecen extensas notas eruditas, en que se ofrecen amplísimos catálogos de obras –no citadas en el texto principal–, clasificadas por disposiciones icónicas, con la finalidad de ampliar la comprensión del impacto que determinadas concreciones visuales tuvieron en la visualidad artística cristiana y de servir de detallada herramienta enciclopédica en el desarrollo de futuros estudios sobre el tema, finalidad última de esta colección.

***Agradecimientos***

Un trabajo de este calibre jamás podría haberse materializado sin la maestría, el apoyo y el aliento infundidos por nuestros referentes, académicos y domésticos. Nuestras primeras palabras de gratitud han de dirigirse, necesariamente, al director de esta tesis, el Dr. Rafael García Mahíques, por la cuidada maestría infundida en nuestra adolescencia y por la pronta confianza depositada en nosotros, a nuestra llegada al Grado de Historia del Arte. La –ya dilatada– travesía, a través del TFG, el TFM y, finalmente, del programa de Doctorado, ha supuesto un camino de ricos aprendizajes, en el plano teórico, el editorial y, también, en el vital, que han contribuido a orientar nuestra personalidad investigadora.

Nuestro agradecimiento, asimismo, a los miembros de la escuela del profesor, hoy reunida en torno al equipo de investigación *Apes,* de estudios de cultura visual. El buen

hacer de la dirección del equipo y la generosidad de sus integrantes, ha dado como fruto una enriquecedora dinámica de trabajo mancomunado, llena de aprendizajes académicos y de experiencias vitales de lo más constructivas. Una mención especial, por la generosa colaboración de ellos recibida –en la etapa estudiantil y la investigadora–, a los profesores Sergi Doménech, Elvira Mocholí, Luis Vives-Ferrándiz, Elena Monzón, Àngels Martí, Juan Chiva, Enric Olivares, Pasqual Gallart y Reyes Escalera. Sin olvidar la ayuda, teórica y moral, infundida por los compañeros de este apasionante viaje doctoral, durante horas de enriquecedores diálogos: nuestra gratitud hacia María Montesinos, Andrés Herráiz, Andrés Ávila, Gabriel Pascual, Vega Torres, Victoria Bernad, Montiel Seguí y Carolina Jaén.

Esta tesis ha estado amparada en la concesión de la ayuda predoctoral de *Atracció del talent,* del programa propio de la Universitat de València. La más sincera gratitud a la institución por el continuo apoyo recibido, con especial mención al papel que, en nuestra trayectoria doctoral, ha jugado la secretaria administrativa del Departament d'Història de l'Art. En ellas siempre hemos encontrado un amable y atento apoyo en las arduas tareas burocráticas asociadas a nuestro trabajo.

Solo en el marco de esta ayuda predoctoral ha sido posible vivir dos experiencias, claves en nuestro desarrollo académico y profesional, como han sido, la docencia en las aulas de la Facultat de Geografia i Història y la estancia internacional de investigación en Roma. Desde estas líneas, un afectuoso agradecimiento a los profesores Mn. Vicent Pons, Ottavio Bucarelli y Alessandra Bilotta, así como al personal de las bibliotecas Hertziana y de la Sapienza, por la cálida acogida en la –fascinante– *città eterna* y su orientación en las tareas de redacción de esta tesis.

Tampoco podemos olvidar a quiénes, fuera de la facultad, sembraron en nosotros la semilla de la investigación. Si hoy nos dedicamos a ella es, en buena medida, gracias a dos grandes maestros de vida: el Dr. Francesc Llop i Bayo, presidente de los campaneros de la Catedral de València y pionero en la investigación campanológica; y Enric Juan Redal, director de *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs,* que infundió en nosotros el interés por la Historia local.

Por último, cabe rendir un sentido reconocimiento a la familia; a aquellas personas en que hemos encontrado, al final de cada día, las necesarias palabras y gestos de aliento, en medio de un proceso lleno de vaivenes, académicos y personales: a mi madre, por sus

diligentes consejos y su exquisito cuidado; a mi padre, por su incansable acompañamiento humanístico; a mi hermana, por su incondicional apoyo; y a mi pareja, por su sabiduría en disponer las palabras y acciones apropiadas a cada instante. Y un recuerdo sentido a mis abuelos, José, Eduard, *Amparín* y Consuelo, sabios maestros de vida.

# LA ORACIÓN EN EL HUERTO DE GETSEMANÍ Y EL PRENDIMIENTO DE CRISTO

Concluida la última Cena –coinciden en narrar los cuatro evangelios–, Jesús se retira a orar con once de sus discípulos al huerto de Getsemaní, un olivar[1] a las afueras de Jerusalén donde acostumbraba a reunirse con sus seguidores. En el monte de los Olivos se desvela el rostro más terrenal de Cristo. Angustiado ante su inminente final, en el más extremo abandono, implora en agónica oración deshacerse del funesto destino que le ha sido preparado[2].

Aun así, la divinidad intrínseca de Jesús –explican exégetas, como León Magno u Orígenes– lo lleva a beber del amargo cáliz que el Padre le ofrece, para hacer de él un instrumento para la salvación humana. Solamente con su libración voluntaria en manos de Dios, en medio de la noche se abre paso el camino hacia la cruz. Al punto que Cristo despierta por tercera vez a los suyos –que han abandonado al Maestro en el sueño–, Judas Iscariote irrumpe en Getsemaní al frente de una turba de soldados armados, encabezados por algunos prohombres de la provincia. Siguiendo lo planeado, Judas señala al Maestro, que es arrestado de inmediato por los judíos y conducido a las autoridades. Se inicia así el procesamiento a Cristo, que concluirá horas más tarde en la cruz.

Estos versículos del Evangelio (Mt 26,30-56; Mc 14,26-51; Lc 22,39-52; Jn 18,1-11) tuvieron una pronta acogida entre los programas visuales. Visualizar lo sucedido en Getsemaní se reveló, a partir del siglo IV, como un paso necesario para expresar, a los ojos de los fieles, la voluntad de Cristo de inmolarse por la salvación de la humanidad, expresada desde los púlpitos.

Particularmente, estas líneas evangélicas cristalizaron sobre el soporte artístico en distintos tipos iconográficos, que germinaron uno tras otro, entre la Antigüedad tardía y la baja Edad Media, como un producto genuino de la didáctica salvífica. No es extraño, pues, que el primer tipo en aparecer fuera el del prendimiento de Jesús, que manso se libra en manos de sus perseguidores, para que se cumpla en él la voluntad del

[1] Getsemaní es un concepto procedente del hebreo *Gethsēmani*, interpretable como prensa de aceite, lo que remite directamente a sus usos agrícolas. Aunque los Evangelios no hacen referencia a ello, algún tratadista cristiano, como Pedro de Peralta Barnuevo en su *Passion y triumpho de Christo* (1738), detalla la existencia en Getsemaní de una prensa olivas y compara el aceite exprimido de estas con la sangre derramada por Cristo.

[2] Recalcati, M., *La notte del Getsemani*, Einaudi, Turín, 2019, pp. VII y 57.

Padre; actitud compasiva que a partir del siglo XII se subrayó con la imagen de Cristo identificándose ante sus verdugos.

También en época paleocristiana germinó el tipo iconográfico de la oración del huerto, imagen a la que en algún programa narrativo antecedió la invitación de Cristo a sus discípulos a velar. Si bien, pronto los artistas sintetizaron, en torno a la figura de Jesús en oración, las claves para visualizar lo ocurrido en Getsemaní antes del prendimiento. Cuando Cristo aún está rezando, las milicias de la provincia irrumpen en el huerto, sin que Jesús ni sus discípulos, que –en mayor o menor número– lo han abandonado en el sueño, deparen en ello. Cristo, levantándose de orar, descubre que los suyos se han dormido y, en algún tipo diferenciado, los amonesta.

### *La visualidad del huerto de Getsemaní*

Acabado el relato de la última Cena, los cuatro evangelistas trasladan el escenario de los acontecimientos hasta Getsemaní (Mt 26,36; Mc 14,32), el monte de los Olivos[3] (Lc 22,39)[4], un huerto propiedad de la estirpe de Marcos[5] situado «al otro lado del torrente Cedrón (…) en el que entraron él y sus discípulos» (Jn 18,1)[6]. De esta última cita se desprende que el huerto de Getsemaní fue –como los cronistas refrendaron[7]– un recinto cercado, característica omnipresente entre los tipos iconográficos que se desprendieron del pasaje.

El huerto de los Olivos fue, desde época del bajo Imperio, objeto de veneración por parte de los peregrinos de Tierra Santa, en virtud de lugar –a juzgar por las crónicas– donde Cristo aceptó el «cáliz» de la salvación y fue prendido por sus congéneres. Eusebio, obispo de Cesarea, en su *Onomasticon* (320) ya se refirió –fiel al Evangelio– a Getsemaní cómo «un lugar donde Cristo oró antes de la Pasión» (74,16) y subrayó cómo los fieles acudían allí a orar en conmemoración de aquel suceso[8]. Cuando

[3] El monte de los Olivos es, en realidad, una cadena montañosa con varias cimas, que llegan a una altitud máxima de 827 metros: el *Karm es-Sayyâd* al norte, el *Djébel et-Toûr* en el centro y el *Bâtnel-Hawâ* al sur, que separan Jerusalén del desierto de Judá (Castelfranchi, L. y Crippa, M. A. (dir.), *Iconografia e arte cristiana*, San Paolo, Turín, 2004, vol. 1, p. 689; Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), *Dizionario Passione di Gesù Cristo*, Edizioni Messaggero Padova, Padua, 2021, p. 537).
[4] La *Vulgata* cita, literalmente, el *«montem Olivarum»*.
[5] Storme, A., *Gethsemani*, Franciscan Printing Press, Jerusalén, 1972, p. 22.
[6] *«Haec cum dixisset Iesus, egressus est cum discipulis suis trans torrentem Cedron, ubi erat hortus, in quem introivit ipse et discipuli eius»* (Jn 18,1).
[7] Storme, A., op. cit., p. 36.
[8] Storme, A., op. cit., pp. 23-24.

Jerónimo tradujo al latín la obra de Eusebio ya añadió que en el «huerto de los Olivos» se había edificado una iglesia, de cuyos cimientos ha dado certezas la arqueología contemporánea[9].

Desde luego, ya en época constantiniana, en el lugar se habían fijado algunos hitos para el culto cristiano, como acredita el dietario del Peregrino de Burdeos (ca. 333), que cita «la piedra donde Judas Iscariote traicionó a Cristo» y «el palmeral, de donde los niños cogieron ramas para depositarlas en el camino por donde pasó Jesús» (594-595)[10]. En un mismo sentido, Egeria dejó constancia de los rituales pasionistas que se celebraron en el huerto de los Olivos al alba del Viernes Santo del 384:

> «A la hora del canto del gallo se desciende del Imbomon[11] y se llega, cantando himnos, al mismo sitio donde el Señor oró, como está escrito en el Evangelio: 'Y se alejó como un tiro de piedra y oró'. Porque en aquel lugar hay una iglesia elegante. Entran el obispo y todo el pueblo, se recita una oración apropiada al lugar y al día, y un himno apropiado... Y desde allí todos, hasta el más pequeño de los niños, bajan a Getsemaní, junto con el obispo, cantando himnos... Una multitud de personas, fatigadas por la vigilia y extenuadas por el ayuno diario –por haber tenido que descender de una montaña tan alta– bajan muy lentamente a Getsemaní. Más de doscientas velas se mantienen encendidas en la iglesia para iluminar a la gente. Cuando llegan a Getsemaní, se recita primero una oración y un himno apropiados. Asimismo, se lee allí el pasaje evangélico de cuando el Señor fue capturado» (36,1-3).

A partir de época bizantina, una gruta situada a los pies del monte de los Olivos se convirtió, inevitablemente, en lugar de culto a la oración de Cristo en Getsemaní, a la traición de Judas y, aparte, a la última Cena. El primer autor en referirse a tales cultos fue Teodosio, que en 518 escribía:

> «Allí, en el valle de Josafat, Judas traicionó a mi Señor; allí está la basílica de Santa María, la Madre del Señor; allí está también el lugar donde el Señor cenó con sus discípulos y les lavó los pies (...). Algunas personas, cuando visitan el lugar por devoción, comparten algo de comida (pero sin carne) y encienden antorchas donde mi Señor lavó los pies de los apóstoles, porque el lugar está en una cueva y ahora doscientos monjes descienden allí» (142-143).

Posteriormente, a aquella gruta se refirió también Epifanio el Monje, que en el siglo VII citaba «una roca inserida en el muro», donde «se arrodilló el Señor a orar en el campo de Getsemaní, antes de ser traicionado, la noche en la cual 'fue entregado en las manos de los pecadores'» (12,4) y a cuyos pies se durmieron los apóstoles[12],

[9] Grabar, A., *El primer arte cristiano (200-395)*, Aguilar, Madrid, 2006, p. 160; Storme, A., op. cit., p. 25.
[10] Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), op. cit., p. 422.
[11] Nombre que recibió la iglesia de la Ascensión, situada en lo alto del monte de los Olivos.
[12] Storme, A., op. cit., p. 36.

descripción coherente con la ofrecida por Wilibaldo de Eichstätt, que visitó cuatro veces Jerusalén, entre el 724 y el 726, y que tal vez conoció una iglesia renovada[13].

En el período de las cruzadas se mantuvieron intactas las tradiciones antiguas y Getsemaní continuó siendo un lugar de peregrinación recurrente. La *Gesta Francorum et aliorum Hierosolymitanorum* (antes de 1104) –más conocida como *La primera Guía* de Tierra Santa– afirmaba a propósito de Getsemaní:

> «Como a una milla al este de éste [el estanque probatorio] se ve el Monte de los Olivos, donde el Señor oró al Padre, diciendo: 'Si es posible', etc., y donde escribió el Padre Nuestro en una piedra; y desde allí ascendió al cielo.... Entre el templo del Señor y el Monte de los Olivos se encuentra el valle de Josafat, donde los apóstoles enterraron a la Virgen María. En este valle el Señor juzgará al mundo. En las cercanías hay una pequeña aldea llamada Getsemaní, y cerca está el huerto, situado en el extremo del valle del Cedrón, donde Judas traicionó al Señor Jesús» (3).

Seawult, un peregrino de Europa septentrional, quizá de la Bretaña, que peregrinó a Tierra Santa entre el 1101 y el 1102, en su itinerario volvió a escribir sobre Getsemaní, donde –a juzgar por su testimonio– se habían construido capillas para la conmemoración de cada uno de los sucesos que, mil años antes, se habían vivido allí; noticias coherentes con las descripciones de Belardo de Ascoli (1142, 1187), que si bien, ubicaba la oración en el interior de una cavidad rocosa, por entonces reconvertida en cripta:

> «Allí está el torrente Cedrón. Allí está también Getsemaní, adonde el Señor llegó con sus discípulos, en el momento de su entrega, desde el monte Sión, al otro lado del torrente Cedrón. Allí hay una capilla, donde envió a Pedro, Santiago y Juan, diciendo: 'quedaos aquí y velad conmigo', y yendo un poco más allá, se postró con el rostro en tierra y oró. Luego llegó a donde estaban los discípulos y los encontró dormidos. También están los lugares donde durmieron los discípulos, cada uno en un sitio distinto... Un poco más arriba, en el Monte de los Olivos, hay una capilla en el lugar donde oró el Señor, según se dice en el relato de la Pasión» (17).

Por aquellas fechas, Juan de Würzburg (ca. 1170) contaba tras su peregrinación al santuario del huerto de los Olivos:

> «La distinción entre estos lugares, es decir, donde se alojaron los discípulos y donde oró el Señor, se ve claramente en el valle de Josafat. Porque al lado de la gran iglesia, donde está la sepultura de la bienaventurada Virgen María (...), a la derecha de la entrada de la iglesia, hay una capilla y una cueva, donde se detuvieron los discípulos, tristes y cansados, y el Señor se apartó de ellos tres veces, y tres veces volvió a donde estaban. Allí hay ahora un cuadro que nos lo recuerda. Pero el lugar donde oró el Señor está

[13] Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), op. cit., p. 426.

> rodeado por una nueva iglesia, llamada Iglesia del Salvador. Del suelo emergen tres piedras ásperas, como pequeñas rocas, sobre las que se dice que oró el Señor, arrodillándose tres veces. Estas piedras son muy veneradas, tanto en la devoción personal como en el sacrificio del Señor, sabiendo que Judas se acercaba... También en esta cueva hay una piedra con cinco agujeros, como marcados por los cinco dedos de la mano del Señor» (137-138).

La transcendencia del pasaje para la historia de la salvación cristiana –anunciada por los evangelistas y refrendada por la patrística– y la incesante afluencia de peregrinos hasta Getsemaní para conmemorar los misterios allí ocurridos, dieron a partir del siglo IV con la necesidad de figurar la oración del huerto y el prendimiento del Salvador a los ojos de las comunidades de fieles. Desde época tardoantigua y hasta entrado el pleno medievo, las escuetas coordenadas espaciales que el Evangelio proporcionó, unidas a la creciente edición de itinerarios de peregrinaje, ya movieron a algunos artistas (pintores, escultores, eborarios, musivarios, miniaturistas, etc.) a visualizar en sus imágenes sobre Getsemaní hipotéticos huertos de los Olivos, con que aportar verosimilitud a sus tipos.

No era en absoluto osado encuadrar cualquier oración del huerto o prendimiento en un monte rocoso –como el que los peregrinos de Tierra Santa describieron–, salpicado por los olivos de la toponimia. Así lo entendieron, en la primera visualidad cristiana, los talladores del *Cofre de Brescia* (350-374, Brescia, MSG) y, aun pasados doscientos años, los iluminadores del *Codex Rossanensis* (s. VI, Rossano, MD, fol. 4v) y los musivarios de San Apolinar el Nuevo de Rávena (500-520).

La decidida prolongación del legado imperial que los talleres del Sacro Imperio y de Bizancio materializaron, perpetuó en manos de sus *scriptoria* antiguos recursos para la ambientación de los misterios de Getsemaní. Sin ningún afán de ahondar en el paisaje, los iluminadores de libros litúrgicos, como los salterios (*Salterio Chludov*, s. IX, Moscú, MEH, gr.129, fol. 66v; *Salterio de París*, s. IX, París, BNF, gr.20, fol. 23r [fig. 1]; *Salterio de Stuttgart*, 820-830, Stuttgart, Bibl.fol.23, fol. 37r) o los evangeliarios (*Tetraevangelio de París*, París, BNF, gr.74, fol. 198v; *Evangeliario de Reichenau*, 1055-1076, Berlín, KK, 78.A.2, fol. 28v), convinieron en postrar a Cristo en oración sobre promontorios rocosos. Solo algún *scriptorium* constantinopolitano vislumbró ya la necesidad de figurar, a modo de separación entre tipos, el cercado del huerto que los evangelistas insinuaron, que en el *Evangeliario de Florencia* (s. XI, Florencia, BLF, Plut. VI.23, fol. 158r) [fig. 2] cobraba morfología de torrecilla.





Figs. 1 y 2. *Salterio de París,* s. IX. París, Bibliothèque Nationale de France, gr.20, fol. 23r.

Sin embargo, tampoco faltaron por entonces los artistas que prescindieron de cualquier licencia geográfica, como acreditan –entre otros– otro evangeliario del siglo XI (Viena, MMK, Theol.gr.154, fol. 206r) o los mosaicos del monasterio de Nea Moni, en Chio (1050). Esta tradición dual, entre la simplicidad de los ambientes y su ausencia, fue seguida sin atisbos de innovación por la tradición del románico europeo.

En realidad, en Getsemaní como en otros enclaves de la Pasión (el sanedrín, el pretorio, etc.), el *duecento* y el *trecento* norteitalianos desempeñaron un rol crucial en la elaboración de ambientes complejos, nacidos al tenor de los avances técnicos en materia de perspectiva que allí se gestaron. La *maniera greca* había introducido en las escuelas del norte concreciones icónicas de ascendencia bizantina, latentes en los mosaicos de San Marcos de Venecia (s. XII) o, todavía una centuria más tarde, en un tríptico atribuido al Maestro de la Magdalena (segunda mitad del s. XIII, Nueva York, MMA, 41.100.8). Fue sobre aquel sustrato oriental cómo las generaciones sucesivas comenzaron a pensar composiciones más complejas: Guido da Siena en *El beso de Judas* (1270s, Siena, PNa) o Duccio en su *Maestà* de Siena (1308-1311, Siena, MOD), convirtieron el monte de los Olivos en un verosímil macizo montañoso, en el que se integraban con coherencia los distintos tipos asociados al pasaje.

Incluso, algún contemporáneo ya osó a figurar Jerusalén, la «Ciudad Santa», en sus *vedutas* del monte de los Olivos. Ya a principios del *trecento,* el Maestro de Fossa así lo hizo en los tipos de la oración del huerto y del prendimiento que incluyó en un políptico destinado a Spoleto (primera mitad del s. XIV, Roma, MV, 40123) [fig. 3], para indicar a sus espectadores –fiel a las coordenadas evangélicas– que Getsemaní se encontraba a la otra orilla del torrente Cedrón, salvado por un puente, y a las afueras de la ciudad, que es figurada en las puertas de su muralla. A aquella esmerada tradición trecentista siguieron, más tarde, Agnolo Gaddi, en la *pala* de San Miniato al Monte (finales del s. XIV), o el mismo Andrea Mantegna, en el retablo de San Zeno de la basílica homónima de Verona (ca. 1457-1460, Londres, NG).



Fig. 3. Políptico de Spoleto, Maestro de Fossa, primera mitad del s. XIV. Roma, Musei Vaticani, 40123.

De Italia a Centroeuropa, entre finales del trescientos y los primeros compases del siglo XV, los miniaturistas indoeuropeos abanderaron la empresa de figurar panorámicas ambiciosas, con los recursos técnicos que la revolución del norte dispuso y la libertad que las páginas de un libro a ilustrar les brindó. El mercado artístico ofreció a la religiosidad bajomedieval, en las páginas de libros de horas o *Speculum,* detalladas imágenes –pronto pintadas cuasi en serie– en que la alta alcurnia pudiera recrearse en la observación de los santos lugares y de los misterios dolorosos allí acaecidos. Sobre el firme conocimiento de la tradición precedente, aquellos artistas supieron harmonizar las

coordenadas espaciales que el Evangelio, los itinerarios de Tierra Santa y la literatura apócrifa ofrecieron sobre el huerto de los Olivos.

Libro a libro, Getsemaní resultó un *hortus conclusus*, cercado por un perímetro, convencionalizado –sobre las bases de la inventiva agrícola– en forma de empalizada, de palos verticales (libro de horas flamenco, 1400-1415, Nueva York, MoL, M.259, fol. 12v [fig. 4]; libro de horas de Brujas, Río de Janeiro, BNa, 50.1.001, fol. 36v), de barrotes (*Biblia pauperum Weigel-Felix*, ca. 1435, Nueva York, MoL, M.239, fol. 9v) o, aún más recurrentemente, de varas trenzadas (*Horas Arsenal-Princeton,* ca. 1415, Princeton, PUL, Garrett 48, fol. 30r [fig. 5]; *Horas* de Catalina de Cleves, ca. 1440, Nueva York, MoL, M.917, fol. 120v; *Speculum Humanae Salvationis*, ca. 1476, Nueva York, MoL, M.158, fol. 34v). Aunque tampoco faltaron quienes cerraron el huerto con un murete (libro de horas de Brujas, Nueva York, MoL, S.6, fol. 22v), fuente de las más creativas tropelías, a la llegada de los verdugos de Cristo.

Asimismo, en manos de aquellos obradores se convirtió en convención la antigua pulsión por visualizar Jerusalén en el horizonte del huerto, casi siempre bajo lenguajes contemporáneos, cercanos a los lectores en la medida que dominados por sus artistas. De hecho, muchos miniaturistas convinieron en dibujar una ciudad fortificada, despuntada por esbeltas torres góticas, como las que iglesias, ayuntamientos y palacios de la época ostentaban.




Figs. 4 y 5. Libro de horas flamenco, 1400-1415. Nueva York, Morgan Library, M.259, fol. 12v; *Horas Arsenal-Princeton,* ca. 1415. Princeton, Princeton University Library, Garrett 48, fol. 30r.

Las celosas concreciones icónicas pensadas por los iluminadores centroeuropeos no tardaron en permear, entrado el cuatrocientos, a otros soportes visuales. La predela del retablo mayor de San Blas de Anento (Blasco de Grañén, 1431-1456), un prendimiento del Maestro de Dreux Budé (ca. 1450, París, ML, RF 2015 3), una placa de relieve de Antonio Mantegazza (ca. 1480, Pavía, MCe), *La agonía en el huerto* de Jan Gossart (ca. 1510, Berlín, SM) o la oración en el huerto de Juan Correa de Vivar (1533-1535, Madrid, MP, P000688) son solo algunos ejemplos, en contextos políticos dispares, de la asunción de estos modelos espaciales en las escuelas pictóricas y escultóricas del continente.

Es más, los referentes bajomedievales se perpetuaron con inusitada inmediatez en la visualidad renacentista, fruto de su pronta acogida en las escuelas europeas y, a partir de mediados del cuatrocientos, de su difusión en las estampas de los grabadores alemanes. El gran maestro, Albrecht Dürer, tanto en *La agonía en el huerto de Getsemaní* como en el *Arresto de Cristo* (1508, Nueva York, MMA; 1508, París, ML, 510 LR), reprodujo la vieja idea del huerto concluso.

Muchos artistas del seiscientos y el setecientos, con especial protagonismo de los grabadores, dieron decidida continuidad a las viejas concepciones del huerto, como

un espacio rocoso, cercado y alejado de Jerusalén (*Cristo en Getsemaní,* Crispijn van den Broeck, 1576, Ámsterdam, RijM, RP-T-1884-A-294; *El beso de Judas*, Luca Giordano, después de 1655, Madrid, MP, P000171). Aun así, el corpus visual barroco protagonizó, sobre el sustrato de la tradición, un manifiesto viraje hacia la simplicidad narrativa, que en el plano paisajístico se cobró una vuelta –en la técnica mimética irreconocible– a los montes vírgenes del pleno medievo (*La agonía en el huerto de los Olivos,* Carlo Saraceni, 1600-1610, Cp [fig. 6]; *Cristo en el huerto de Getsemaní,* Sebastiano Conca, 1746, Roma, MV) [fig. 7].





Figs. 6 y 7. *La agonía en el huerto de los Olivos,* Carlo Saraceni, 1600-1610, Cp; *Cristo en el huerto de Getsemaní,* Sebastiano Conca, 1746. Roma, Musei Vaticani.

### *Cristo profetiza las negaciones de Pedro*

Cantados los himnos –relatan los evangelistas sinópticos–, Cristo y sus discípulos salieron del cenáculo rumbo a la heredad de Getsemaní. Camino del monte de los Olivos, Jesús profetizó a sus discípulos: «Todos vosotros vais a escandalizaros de mí esta noche, porque está escrito: heriré al pastor y se dispersarán las ovejas del rebaño. Mas después de mi resurrección, iré delante de vosotros a Galilea» (Mt 26,31-32). Lucas, en cambio, focalizaba la predicción en Simón Pedro, el *princeps apostolorum,* a quien Cristo había encargado el cuidado de su Iglesia: «'¡Simón, Simón! Mira que Satanás ha solicitado el poder cribaros como trigo; pero yo he rogado por ti,

para que tu fe no desfallezca. Y tú, cuando hayas vuelto, confirma a tus hermanos'» (Lc 22,31-32).

Sobresaltado ante aquel anuncio, Pedro le replicó: «aunque todos se escandalicen, yo no» (Mc 14,29) o, en la pluma –de insistente cariz eclesiológico– de Lucas, «Señor, estoy dispuesto a ir contigo hasta la cárcel y la muerte» (Lc 22,33). Pero incrédulo con su juramento, Cristo le predijo: «Yo te aseguro: esta misma noche, antes que el gallo cante, me habrás negado tres veces» (Mt 26,34); afirmación que Marcos recogía como: «yo te aseguro: hoy, esta misma noche, antes que el gallo cante dos veces, tú me habrás negado tres» (Mc 14,30); y que, según Lucas, se habría expresado bajo los siguientes términos: «te digo, Pedro: no cantará hoy el gallo antes que hayas negado tres veces que me conoces» (Lc 22,34), leves matices narrativos que tuvieron –como se estudiará– sonadas repercusiones sobre la visualidad de las futuras negaciones de Pedro.

Los discípulos, con Pedro a la cabeza, fieles al encargo apostólico del Maestro, insistieron en decirle: «Aunque tenga que morir contigo, yo no te negaré» (Mt 26,35; Mc 14,31). Ajeno a sus palabras, antes de llegar al huerto, Cristo volvió a advertirles –según el testimonio de Lucas– sobre la proximidad del final de su ministerio y la necesidad, por entonces, de blandir las espadas contra los persecutores de su doctrina:

> «Y les dijo: 'cuando os envié sin bolsa, sin alforja y sin sandalias, ¿os faltó algo?'. Ellos dijeron: 'nada'. Les dijo: 'Pues ahora, el que tenga bolsa que la tome y lo mismo alforja, y el que no tenga que venda su manto y compre una espada; porque os digo que es necesario que se cumpla en mí esto que está escrito: ha sido contado entre los malhechores. Porque lo mío toca a su fin'. Ellos dijeron: 'Señor, aquí hay dos espadas'. Él les dijo: 'basta'» (Lc 22,35-38)[14].

[14] Acogiéndonos a la *Vulgata*, la predicción de las negaciones según san Mateo narraría: «*Et hymno dicto, exierunt in montem Oliveti. Tunc dicit illis Iesus: 'Omnes vos scandalum patiemini in me in ista nocte. Scriptum est enim: Percutiam pastorem, et dispergentur oves gregis. Postquam autem resurrexero, praecedam vos in Galilaeam'. Respondens autem Petrus ait illi: 'Et si omnes scandalizati fuerint in te, ego numquam scandalizabor'. Ait illi Iesus: 'Amen dico tibi: In hac nocte, antequam gallus cantet, ter me negabis'. Ait illi Petrus: 'Etiam si oportuerit me mori tecum, non te negabo'. Similiter et omnes discipuli dixerunt*» (Mt 26,30-35).
De manera muy similar, el evangelista Marcos relataba: «*Et hymno dicto, exierunt in montem Olivarum. Et ait eis Iesus: 'Omnes scandalizabimini, quia scriptum est: Percutiam pastorem, et dispergentur oves. Sed posteaquam resurrexero, praecedam vos in Galilaeam'. Petrus autem ait ei: 'Et si omnes scandalizati fuerint, sed non ego'. Et ait illi Iesus: 'Amen dico tibi: Tu hodie, in nocte hac, priusquam bis gallus vocem dederit, ter me es negaturus'. At ille amplius loquebatur: 'Et si oportuerit me commori tibi, non te negabo'. Similiter autem et omnes dicebant*» (Mc 14,26-31).
Por último, Lucas recogía una tradición sensiblemente distinta: «*'Simon, Simon, ecce Satanas expetivit vos, ut cribraret sicut triticum; ego autem rogavi pro te, ut non deficiat fides tua. Et tu, aliquando conversus, confirma fratres tuos'. Qui dixit ei: 'Domine, tecum paratus sum et in carcerem et in mortem*

En los primeros siglos, los Padres de la Iglesia concedieron hondo protagonismo a las sangrantes negaciones de Pedro y a su predicción en vísperas de la Pasión, pues en su narración podría ejemplificarse la –predicada– debilidad de la carne, incluso del más virtuoso de los humanos. Agustín de Hipona interpretaba del pasaje que Dios, de manos de su Hijo, «sabe de nosotros cosas que nosotros no sabemos de nosotros mismos. Pedro no conocía su flaqueza cuando oía decir a Jesús que le negaría tres veces» (*Tratado sobre el Ev. de Juan,* 32,5)[15]. Tertuliano, inspirado por el testimonio de san Lucas, atribuía a las negaciones un origen demoníaco, si bien controlado por Dios, cuando leía cómo el «Señor solo permitió al diablo poner a prueba la fe» de Pedro y los suyos (*La huida en tiempo de persecución,* 2,4)[16], porque según Cirilo de Alejandría, «Satanás ataca especialmente a quienes buscan agradar a Dios» (*Comentario al Ev. de Lucas,* 144). No obstante, el *princeps apostolorum* aquella noche cometió, bajo la interpretación de Orígenes, una doble falta moral:

> «Los otros discípulos sólo se escandalizaron de Jesús. Pedro, en cambio, que pensó podría contradecir a la verdad, no solo se escandalizó, sino que, abandonado por su audaz promesa de que él no se escandalizaría, además lo negó. Y puesto que habló no sólo imprudentemente, sino casi con impiedad…» (*Serie de comentarios al Ev. de Mateo,* 88)[17].

Incluso, Juan Crisóstomo señalaba la excesiva ambición del desdichado apóstol: «Hablaba ahora [Pedro] con confianza y hasta se levantaba sobre los demás diciendo: 'Aun cuando todos se escandalicen, yo no me escandalizaré'. Tácitamente se trataba también de ambición, pues en la misma cena había discutido sobre quien de ellos sería el mayor» (*Homilías sobre el Ev. de Mateo,* 82,3)[18].

El objetivo real de muchos exégetas fue, en realidad, transmitir a las comunidades de fieles, con el *exemplum* de Pedro, la necesidad de redimir su naturaleza pecadora con la confesión de los pecados y su inseparable penitencia. Exponía Ambrosio cómo Jesús «no le echó en cara [a Pedro] que le hubiese negado, sino que le

---

*ire'. Et ille dixit: 'Dico tibi, Petre, non cantabit hodie gallus, donec ter abneges nosse me'. Et dixit eis: 'Quando misi vos sine sacculo et pera et calceamentis, numquid aliquid defuit vobis?'. At illi dixerunt: 'Nihil'. Dixit ergo eis: 'Sed nunc, qui habet sacculum, tollat, similiter et peram; et, qui non habet, vendat tunicam suam et emat gladium. Dico enim vobis: Hoc, quod scriptum est, oportet impleri in me, illud: Cum iniustis deputatus est. Etenim ea, quae sunt de me, adimpletionem habent'. At illi dixerunt: 'Domine, ecce gladii duo hic'. At ille dixit eis: 'Satis est'»* (Lc 22,31-38).

[15] CCL 36,302: BAC 139,657-658.

[16] Trad. esp. BCPI, vol. 3, p. 448. Lleva a CCL 2,1137: BPa 61,152-153.

[17] Trad. esp. BCPI, vol. 1b, p. 309. Lleva a GCS 38/2,202.

[18] Trad. esp. BCPI, vol. 1b, p. 310. Lleva a PG 58,742: BAC 146,622.

felicitó por haber llorado su negación» (*Exposición sobre el Ev. de Lucas*, 10,52)[19]; y Cirilo de Alejandría, en su empeño por demostrar la misericordia divina, afirmaba que Pedro recibió el perdón antes de pecar.

Esta lectura penitencial del pasaje bien pudo subyacer al pronto florecimiento de la visualidad de las negaciones de Pedro. De hecho, las primeras imágenes de la negación –y el inmediato arrepentimiento– del apóstol, se concentraron, sobre todo, en el ámbito funerario. Como Grabar (1979) ya indicara al definir la *commendatio animae*[20], allí, la mera visualización de un pasaje evangélico cobraba nuevos significados asociados a la salvación de quienes habían muerto en la fe de Cristo. Su arrepentimiento confeso, para la remisión de los pecados cometidos en su paso por la tierra, hizo germinar las primeras imágenes de la traición de Simón Pedro, el primer vicario de Cristo. Así, a partir del siglo IV, mucho antes de explorarse las bondades visuales de otros pasajes de la Pasión, los talleres productores de sarcófagos ya incluyeron, cuasi seriadas, imágenes de la predicción, negación y/o del arrepentimiento del *princeps apostolorum*[21], según los gustos –y aspiraciones salvíficas– de la clientela.

Los prototipos de vaso funerario para los ciudadanos fallecidos en la fe de Cristo fueron configurados, a partir del trescientos, desde los talleres escultóricos de Roma. La Pasión –triunfante– de Cristo fue figurada en los frentes de los sarcófagos en el sacrificio vaticinante de Isaac, en el juicio de Pilato, en la coronación del Salvador, en la cruz del Gólgota[22] y en la negación de Pedro, la piedra clave de su nueva Iglesia. En algún sarcófago resalido se esculpieron negaciones de esmerada narratividad, pero la convención más difundida fue visualizar, sencillamente, a Cristo y al apóstol separados por un gallo, casi siempre situado a sus pies y, en los sepulcros más trabajados, montado sobre una columnilla –omnipresente, gracias a la contribución antigua, en la visualidad posterior–.

Estas exiguas coordenadas visuales plantean hoy numerosos retos de legibilidad. Resulta complejo –cuando no infructuoso– dilucidar la filiación iconográfica de muchas de estas imágenes. La historiografía ha convenido en reconocer en decenas de sarcófagos testimonios prematuros del tipo de la predicción de las negaciones,

[19] Trad. esp. BCPI, vol. 3, p. 449. Lleva a CCL 14,360-361: BAC 257,576.
[20] Grabar, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana,* Alianza Forma, Madrid, 1995, p. 20.
[21] Sotomayor, M., *Sarcófagos romano-cristianos de España,* Facultad de Teología, Granada, 1975, pp. 34-35.
[22] Grabar, A., op. cit., 2006, p. 265.

amparándose en sus reveladores parlamentos de Cristo ante san Pedro (s. IV, Arles, FAN.92.00.2516 [fig. 8]; tercer cuarto del s. IV, Roma, MV, Repertorium, I 0677) e incluso ante algún personaje añadido que podría corresponder con otro de los discípulos que acompañaron a Cristo hasta Getsemaní (primera mitad del s. IV, París, ML, Ma 2981 [fig. 9]; *Sarcófago de los Dos Hermanos*, 333-365, Roma, MV, Repertorium, I 0045; sarcófago en la basílica de Santa María Magdalena de Saint-Maximin-la-Sainte-Baume, finales del s. IV).

Si bien, en otros casos, no cabría descartar que nos encontrásemos ante referencias genéricas a la negación de Pedro, en los límites de lo conceptual, como podrían acreditar las simples disposiciones icónicas que muchos sarcófagos, de friso continuo, columnados y estrigilados, reprodujeron (sarcófago estrigilado de talleres romanos, s. IV, Córdoba, MAC; primer cuarto del s. IV, Roma, MV, Repertorium, I 0007; sarcófago en San Pedro del Vaticano, 367-399, Repertorium, I 0676).



Figs. 8 y 9. ¿Cristo profetiza las negaciones de Pedro? Sarcófago de talleres romanos, s. IV. Arles, FAN.92.00.2516; sarcófago procedente de villa Borghese de Roma, primera mitad del s. IV. París, Museo del Louvre, Ma 2981.

En cualquier caso, se asume que el repertorio artístico tardoantiguo acogió, en los cementerios, como en los templos y sus altares, las predicciones de las negaciones. Una copa vítrea la recogió (s. IV, Desenzano, Villa Romana, St. 14755), y en Roma, el ciclo pasionista de las puertas de Santa Sabina del Aventino incluyó el tipo (primera mitad del s. V) [fig. 10], sin duda imbuido por la visualidad funeraria. Como cierto vaso mortuorio (sarcófago en San Pedro del Vaticano, tercer cuarto del s. IV, Roma, MV, Repertorium, I 0677), los talladores de las puertas romanas visualizaron a Cristo

señalando al apóstol, que recibía impresionado la profecía del Maestro, manifestada en el gallo –aún mudo– de la columna.

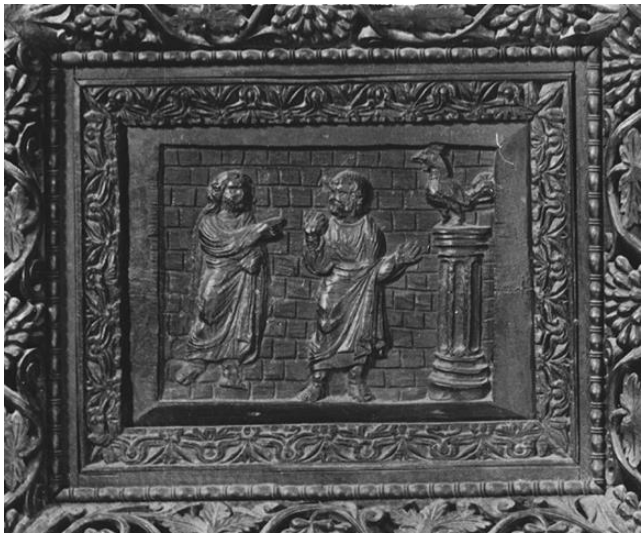
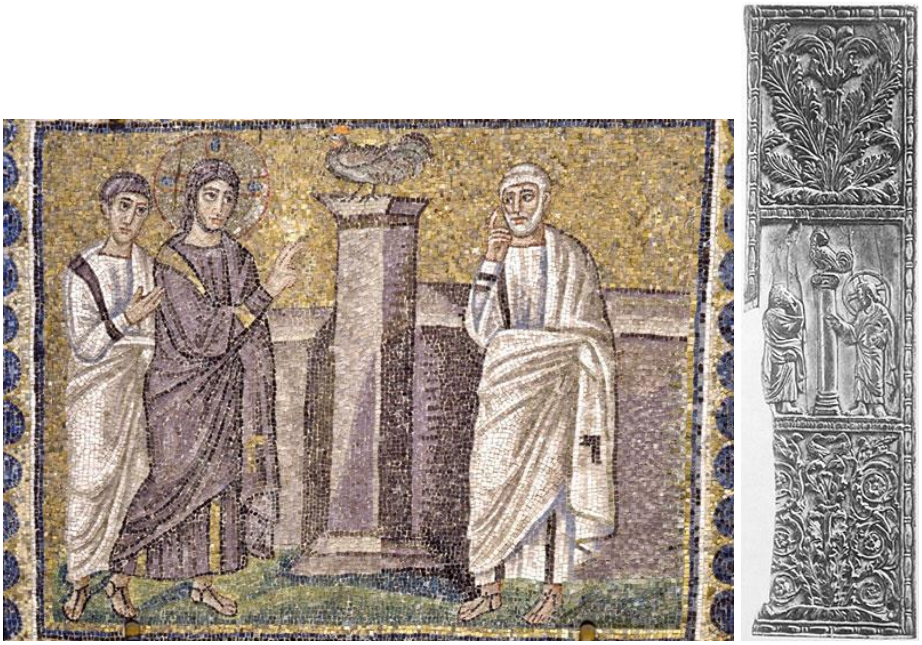


Fig. 10. Cristo profetiza las negaciones de Pedro. Puertas de Santa Sabina del Aventino, Roma, primera mitad del s. V.

Por la senda de los anhelos imperiales, en la capital del reino ostrogodo, Rávena, el ciclo musivo de la capilla palatina de San Apolinar el Nuevo (500-520) [fig. 11] recogió la tradición antigua asociada al tipo de la predicción de las negaciones. Doscientos años después de esculpirse los primeros sarcófagos, poco había cambiado en sus disposiciones icónicas: el gallo sobre la columna servía para reconocer cómo, antes de cumplirse –en el tipo subsiguiente– la profecía, Cristo ya anunció a Pedro su negación, arropado por san Juan. Como el Evangelio narraba, el apóstol negaba la predicción del Maestro, levantando el dedo índice, y, por otro lado, claramente caracterizado bajo muchos de los rasgos que, convencionalizados, definirían la visualidad del santo: la túnica y el palio como aderezo, la tonsura sacerdotal y la barba, canosa y espesa, pero bien perfilada[23].

[23] Ferrando Roig, J., *Iconografía de los santos,* Omega, Barcelona, 1950, p. 218.



Figs. 11 y 12. Cristo profetiza las negaciones de Pedro. Mosaicos de San Apolinar el Nuevo, Rávena, 500-520; plaqueta de marfil, talleres otonianos, plaqueta de marfil, 900-920. Florencia, Museo Nazionale del Bargello, 23.

La profunda revisión de la cultura antigua que las cortes de Carlomagno y de los reyes otones propiciaron, bien pudo dar origen a la continuidad de la tradición en torno a las negaciones, en las manos de los talleres imperiales. Los *Evangelios de Lorsch*, para la sede carolingia (780-799, Alba Iulia, BB, fol. 7v), o una plaqueta de marfil, de los talleres otonianos (900-920, Florencia, MNB, 23) [fig. 12], son sintomáticos, hoy, de su decidida apuesta –de sustratos imperialistas– por perpetuar el legado clásico.

De manera análoga –en cronología y significados–, los *scriptoria* de Bizancio incluyeron en su acervo visual el tipo de la predicción, tal vez sobre raíces comunes, pero bajo soluciones menos fieles a la fuente antigua. Los salterios constantinopolitanos, como el *Chludov* (s. IX, Moscú, MEH, gr.129, fol. 37v), el *Barberini* (segunda mitad del s. XI, Roma, BAV, Barb.gr.372, fol. 67v) o el *Theodore* (1066, Londres, BL, Add.19352, fol. 46v), encontraron en la profecía de Cristo a san Pedro el –presunto– cumplimento de las palabras del salmista, cuando en el Salmo 39 versaba: «Me había dicho a mí mismo: 'Vigilaré mis pasos para no pecar con la lengua; guardaré cerrados los labios mientras haya un injusto ante mí'» (Sl 39,1-3). El salmo, proclamado en la liturgia, fue ilustrado desde el siglo IX en las páginas de los salterios con sencillas imágenes de Cristo advirtiendo al apóstol sobre su futura negación.

En la Constantinopla del siglo XI, la producción de evangeliarios para la liturgia dio con la necesidad de iluminar los primeros versículos de la Pasión con la potencia de

las imágenes, cuyo éxito reafirmaron los talleres bizantinos bajomedievales, al copiarlas –sin atisbo alguno de variación– en libros como el *Evangeliario de Iván Alexander* (1356, Londres, BL, Add.39627, fol. 255r). Lejos de las veladuras del salmista, los evangelistas sinópticos ofrecieron a las comunidades cristianas minuciosos relatos y la empresa de su iluminación requirió de imágenes de esmerada narratividad, para las que Grabar (1979) guardó una raíz tardoantigua[24]. El *Evangeliario de Florencia* (s. XI, Florencia, BLF, Plut. VI.23, fol. 158r) visualizaba cómo, a las puertas del huerto –figuradas, como se ha indicado, en una torrecilla–, Cristo profetizó a sus discípulos, encabezados por Pedro, su abandono; mientras que el *Tetraevangelio de París* (s. XI, París, BNF, gr.74, fol. 198v) [fig. 13] abstraía la columna de once apóstoles, capitaneada por el *princeps apostolorum*, en el momento en que el Maestro se volvía sobre ellos para predecir su negación. Pedro negaba, convencido de su fidelidad, la profecía de Cristo, y sus colegas en el apostolado conversaban impresionados los unos con los otros.



Fig. 13. Cristo profetiza las negaciones de Pedro y la huida de sus discípulos. *Tetraevangelio de París,* s. XI. París, Bibliothèque National de France, gr.74, fol. 198v.

De la capital a las provincias del imperio, el tipo de la predicción de las negaciones cosechó un sonado seguimiento en la visualidad bizantina, sobre todo bajo las fórmulas narrativas más sencillas. Pedro asistía solo –como la tradición antigua había afirmado– a la reprimenda de Cristo en un textil copto de Akhmīm (ss. X-XII, Berlín, SM, 9182) o en el *Evangeliario de Grner,* de Cilicia (1263, Washington DC, FGA, F1956.11, fol. 135v); o bien junto a cuatro hermanos en el discipulado, en el salterio chipriota *Hamilton Greek* (1280-1320, Berlín, KK, 78.A.9, fol. 96r).

[24] Grabar, A., op. cit., 1995, p. 103.

El notable conocimiento bizantino de la visualidad de las negaciones pudo haber contribuido a su permeación en el románico europeo, de declaradas filiaciones orientales. En Francia, las portadas de la abadía de Saint-Gilles, de la población homónima (1140-1150) [fig. 14], y de Notre-Dame-des-Pommiers, en Beaucaire (1140-1160), recogieron una versión común de los hechos, quizá influenciada por la creatividad bizantina. De ella podría proceder –planteamos a modo de hipótesis– el apostolado que, detrás de san Pedro, asiste a las palabras proféticas de Cristo entronizado.

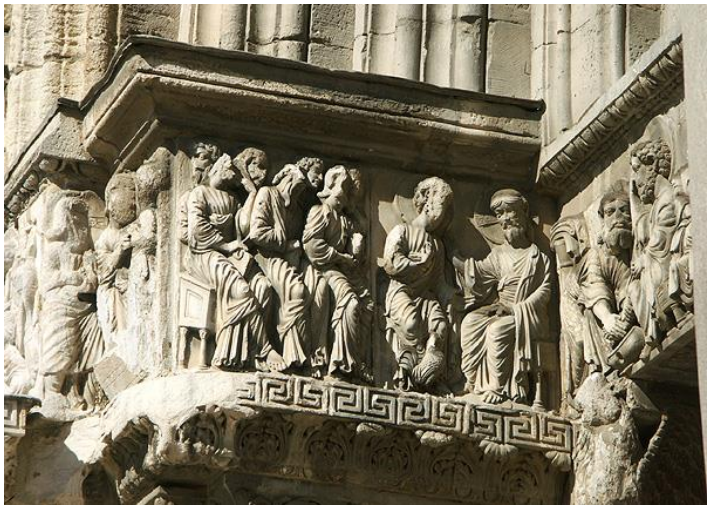


Fig. 14. Cristo profetiza las negaciones de Pedro. Portada de de la abadía de Saint-Gilles, Saint-Gilles-du-Gard, 1140-1150.

Sin embargo, el impacto del tipo en el panorama artístico europeo jamás sobrepasó el ámbito de la excepcionalidad, pues las negaciones de Pedro acapararon, ya durante la Edad Media y con especial rigor a partir del Renacimiento, la visualidad en torno a estos versículos del Evangelio. Solo algún libro ilustrado, como una miscelánea de la Pasión de la abadía de San Agustín de Canterbury (1280-1299, Cambridge, SJCL, K.21, fol. 48v) o una *Evangelica Historia* de producción milanesa (tercer cuarto del s. XIV, Milán, BA, L.58 sup. SP.II.64, fol. 42v) [fig. 15], se sumaron a la idea, de raíz bíblica y ascendencia bizantina, de la predicción conjunta al apostolado.



Fig. 15. Cristo profetiza las negaciones de Pedro. *Evangelica Historia* milanesa, tercer cuarto del s. XIV. Milán, Biblioteca Ambrosiana, L.58 sup. SP.II.64, fol. 42v.

### *Cristo invita a sus discípulos a velar*

Cuando la comitiva llegó a Getsemaní –aventuraron tratadistas como Interián de Ayala[25]– eran las nueve o las diez de la noche. Entrados al huerto, Cristo pidió a ocho de sus discípulos: «sentaos aquí, mientras voy allá a orar» (Mt 26,36) y «pedid que no caigáis en tentación» (Lc 22,40). Fue entonces cuando «se apartó de ellos como un tiro de piedra» (Lc 22,41) para orar, acompañado de Pedro y de los hijos de Zebedeo, Juan y Santiago. Retirado ya en la calidez de sus discípulos amados, Cristo «comenzó a sentir tristeza y angustia» (Mt 26,37), consciente del destino que el Padre le había preparado. Entonces, admitió a sus tres acompañantes: «mi alma está triste hasta el punto de morir», y antes de apartarse de ellos les pidió: «quedaos aquí y velad» (Mt 26,38; Mc 14,34)[26].

Cristo –asegura el pensamiento de la Iglesia– sabía que había llegado al mundo y que marcharía de él como un instrumento en manos de Dios, para la consecución del plan de salvación divina. Después de años predicando a las orillas del mar de Galilea,

[25] Esta afirmación, que Schenone (1998) atribuye a Interián de Ayala, es el fruto de la asunción moderna de secuencias temporales impuestas por los relojes. Jamás en la Antigüedad ni todavía en la alta Edad Media se hubiera dado una referencia temporal de tal índole, como los evangelios y los tratadistas medievales acreditaron al referirse a la hora del canto del gallo, a prima, tercia o nona, las futuras horas canónicas.

[26] Según la *Vulgata,* la cita de Mateo a la entrada en Getsemaní habría escrito, *«Tunc venit Iesus cum illis in praedium, quod dicitur Gethsemani. Et dicit discipulis: 'Sedete hic, donec vadam illuc et orem'»* (Mt 26,36); la de Marcos, *«Et veniunt in praedium, cui nomen Gethsemani; et ait discipulis suis: 'Sedete hic, donec orem'»* (Mc 14,32); la de Lucas, *«Et cum pervenisset ad locum, dixit illis: 'Orate, ne intretis in tentationem'»* (Lc 22,39-40); y, en otro plano, la de Juan habría sido, *«Haec cum dixisset Iesus, egressus est cum discipulis suis trans torrentem Cedron, ubi erat hortus, in quem introivit ipse et discipuli eius»* (Jn 18,1).

Jesús era conocedor que, aquella Pascua en Jerusalén, habría de «pasar de este mundo al Padre» (Jn 13,1). Así que reunió a los suyos a comer los ázimos y, tras ofrecerse a ellos, marchó en la noche hacia Getsemaní, donde –como asegura Juan Crisóstomo– aguardaba la muerte; el regocijo del paso a la vida eterna. Se abría paso ante ellos el nuevo Edén, ya que, según Cirilo de Alejandría, «en este huerto (…) da inicio la pasión de Cristo, que trae consigo la reparación de todos aquellos males antiguos» (*Comentario al Ev. de Juan*, 11, 12; Pusey 3, 15)[27].

La divinidad intrínseca de Cristo –aseguraba Orígenes– no suprimió su humanidad y ante la inminencia de su muerte, Jesús dejó atrás, en inferioridad, a ocho de sus discípulos, y se avanzó con aquellos que conocían su Gloria, para velar juntos. Orígenes, en boca del Maestro, les confesaba: «a vosotros os he traído porque sois más fuertes, para que estéis conmigo en la vigilia y en la oración» (*Comentario al Ev. de Mateo*, 91)[28]. De camino a su oración, comenzó a entristecerse a causa de «aquellos que tenía consigo» (HILARIO DE POITIERS, *Comentario al Ev. de Mateo*, 31,4)[29]. Ahora bien, es también Hilario quien llamaba la atención de la Iglesia sobre que «cuando la tristeza es hasta la muerte, la muerte no es la causa de la tristeza, sino su final» (*Sobre la Trinidad*, 10,36)[30], anteponiendo así el rostro divino de Cristo al humano.

La atención artística a la llegada de Jesús y sus discípulos a Getsemaní, fue pareja a su irrelevancia narrativa en la fuente literaria. Como habían hecho antes los evangelistas, la mayoría de artistas trasladaron directamente su narración desde la última Cena hasta la oración de Cristo en el huerto. Solamente algún artista medieval incluyó la entrada de los once a Getsemaní, a modo de nexo entre un pasaje y otro; costosa licencia narrativa que, por lo general, solo pudieron permitirse los iluminadores, en la libertad que las páginas de un libro a ilustrar les brindó.

La génesis de este tipo la debemos, precisamente, a la empresa de iluminación de libros litúrgicos confiada, durante el siglo XI, a los *scriptoria* de Constantinopla. Allí fue ilustrado un evangeliario (s. XI, Florencia, BLF, Plut. VI.23, fol. 158r), que entre las primeras líneas de la Pasión mostraba a Cristo entrando al huerto, acompañado de

[27] Trad. esp. BCPI, vol. 4b, p. 344.
[28] Trad. esp. BCPI, vol. 1b, p. 313. Lleva a GCS 38/2,207.
[29] Trad. esp. BCPI, vol. 1b, p. 312. Lleva a SC 258,230.
[30] Trad. esp. BCPI, vol. 2, p. 274. Lleva a CCL 62/A,489; BAC 481, 549.

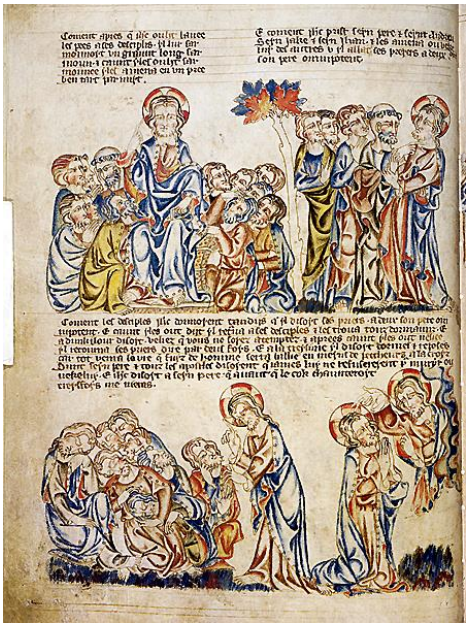
Pedro, Juan y Santiago[31], a quienes pedía que velaran con él, dirigiéndose hacia la roca donde, poco después, se postraría en oración; invitación más tarde replicada por el *Evangelio de Iván Alexander* (1356, Londres, BL, Add.39627, fol. 126v) [fig. 16], cuyos ilustradores, en cambio, abstraían la llegada de los doce, con Judas Iscariote entre ellos.



Fig. 16. Jesús invita a velar a sus discípulos. *Evangelio de Iván Alexander*, 1356, Londres, British Library, Add.39627, fol. 126v.

El obrador que esculpió los capiteles del claustro de la catedral de Santa María de Tudela (1175-1199) incluyó en su programa una enigmática reunión de los once al huerto, siguiendo las directrices que un presunto *Manual* bizantino del siglo XII les habría ofrecido, según las teorías de Didron (1851), reproducidas por De Egry (1959) y Jover (1987), que reconoció en aquel capitel el tipo de la reprimenda de Cristo a sus discípulos por haberse quedado dormidos. Desde luego, se augura complejo discernir entre un tipo y otro, pues ambos recurrieron a disposiciones icónicas asimilables. En Tudela, Cristo se dirige, con intenciones enigmáticas, a sus tres discípulos predilectos, que permanecen sedentes[32] [fig. 17].

[31] Se dirige, también, a aquellos tres, en la iluminación correspondiente del *Salterio de la reina María* (1310-1320, Londres, BL, Roy.2.B.VII, fol. 242r).
[32] De Egry, A., «La escultura del claustro de la Catedral de Tudela (Navarra)», *Príncipe de Viana*, 20 (1959), pp. 63-108.

Figs. 17 y 18. Jesús invita a velar a sus discípulos. Capitel del claustro de la catedral de Tudela, 1175-1199; *Biblia de Holkham,* 1327-1335. Londres, British Library, Add.47682, fol. 28v.

Aún con la claridad del relato evangélico, el número de los apóstoles interpelados por Cristo a su llegada al huerto fue continuamente variable. Así, el –mentado– pasionario de San Agustín de Canterbury (1280-1299, Cambridge, SJCL, K.21, fol. 49r) ilustraba lo narrado por el Evangelio mostrando a Cristo dirigido, únicamente, a los ocho apóstoles a quienes dejaba atrás[33], para avanzarse a orar con sus tres discípulos predilectos.

Esta interpretación, que –en la lógica evangélica– prescindía de los tres discípulos predilectos y de Judas, fue la más respaldada por artistas, dramaturgos y literatos. Porque más que en el infértil campo de la visualidad bajomedieval, la invitación de Cristo a velar fue contemplada por la literatura pasionista europea, para que sus piadosos lectores interiorizaran, en imágenes mentales, estas líneas del Evangelio. Uno de sus escritores de cabecera, el cartujano trecentista Ludolfo de Sajonia, en su *Vita Christi* (1374) meditaba –según la traducción al catalán de Joan Roís de Corella (1495)–, cómo Cristo, entrado a la heredad de Getsemaní, pidió a ocho de sus discípulos: *«reposau ací hun poc: sperau e no us mogau (…) e vosaltres feu oració perquè no entreu en temptació»*. Dicho esto, se alejó de ellos arropado por Pedro, Santiago y Juan, los apóstoles que –explicaba– habían contemplado su gloria en la Transfiguración del Tabor y ahora conocerían la debilidad de su naturaleza humana (*Lo quart del Cartoxà, De la Passió de Nostre Senyor,* cap. I, fol. 6r-7v).

[33] Estos son, Andrés, Bartolomé, Santiago el Menor, Judas Tadeo, Mateo, Felipe, Simón y Tomás.

Aun así, en las islas, la *Biblia de Holkham* (1327-1335, Londres, BL, Add.47682, fol. 28v) [fig. 18], asumía que el Maestro invitó a velar a los tres discípulos amados y a un cuarto, Andrés, como se deduce de la inscripción con que se acompañó a la imagen: *«E coment Ihesus prist Seyn Pere et Seynt Andreu Seyn Iake et Seyn Ihan et les amena auveke luy des autres u yl allat dire ses preyers a Deux son Pere Omnipotent»* [Y como Jesús tomó a San Pedro y San Andrés San Jaime y San Juan y los llevó con él de los otros y fue a decir sus plegarias a Dios, su Padre Omnipotente].

### *La oración en el huerto*

Dejando atrás a sus discípulos amados, con la confianza que velarían junto a él, Jesús, «adelantándose un poco» en la noche «cayó rostro en tierra y suplicaba así: 'Padre mío, si es posible, que pase de mí esta copa, pero no sea como yo quiero, sino como quieras tú'» (Mt 26,39). «Y sumido en agonía, insistía más en su oración. Su sudor se hizo como gotas espesas de sangre que caían en tierra» (Lc 22,44). El Evangelio de Lucas fue, también, el único de los relatos canónicos que hizo tangible la presencia divina en Getsemaní al añadir que, en su oración, a Cristo «se le apareció un ángel venido del cielo que le confortaba» (Lc 22,43); y que, sostuvo, solamente oró una vez. Frente a los demás evangelistas, que refirieron que Jesús insistió en su oración en tres ocasiones, tantas como tuvo que levantarse para amonestar a sus discípulos por haberse quedado dormidos[34].

Cristo –sostuvo desde antiguo el pensamiento eclesial– fue en todo igual al resto de mortales excepto en el pecado y fue en el monte de los Olivos donde, a juzgar por las Escrituras, se reveló su rostro más humano. Pese a su fe en la resurrección, la cercanía

[34] Amparándonos en la *Vulgata* de san Jerónimo, Mateo habría narrado la oración en el huerto de los Olivos bajo los siguientes términos: *«Et progressus pusillum, procidit in faciem suam orans et dicens: 'Pater mi, si possibile est, transeat a me calix iste; verumtamen non sicut ego volo, sed sicut tu' (...). Iterum secundo abiit et oravit dicens: 'Pater mi, si non potest hoc transire, nisi bibam illud, fiat voluntas tua' (...). Et relictis illis, iterum abiit et oravit tertio, eundem sermonem iterum dicens»* (Mt 26,39,42,44). De modo coincidente, el evangelista Marcos reiteraba en las tres oraciones de Cristo al Padre: *«Et cum processisset paululum, procidebat super terram et orabat, ut, si fieri posset, transiret ab eo hora; et dicebat: 'Abba, Pater! Omnia tibi possibilia sunt. Transfer calicem hunc a me; sed non quod ego volo, sed quod tu' (...). Et iterum abiens oravit, eundem sermonem dicens»* (Mc 14,35-36,39). Por su parte, el peculiar testimonio de Lucas fue recogido: *«Et ipse avulsus est ab eis, quantum iactus est lapidis, et, positis genibus, orabat dicens: 'Pater, si vis, transfer calicem istum a me; verumtamen non mea voluntas sed tua fiat'. Apparuit autem illi angelus de caelo confortans eum. Et factus in agonia prolixius orabat. Et factus est sudor eius sicut guttae sanguinis decurrentis in terram»* (Lc 22,41-44).

de la Pasión lo angustiaba al extremo de sudar sangre[35], muestra de debilidad que fue omitida por muchos Padres de la Iglesia, temerosos de desvelar el sufrimiento carnal de Cristo; silencio patrístico que podría explicar la tardía llegada de este pormenor del Evangelio de Lucas al soporte artístico[36].

Aplacando el sufrimiento, Jesús oró, abandonado por los suyos, al Padre, que «da fuerzas a los que creen en Él» (HIPÓLITO, *Contra la herejía de Noeto*, 18)[37]. En un mismo sentido, para las primeras comunidades cristianas y, siglos más tarde, para Buenaventura, la oración en Getsemaní devino un paradigma de la plegaria, sufrida pero obediente a los designios del Padre[38].

El sufrimiento carnal que Cristo asumió aquella noche enfatizaba, según una buena nómina de tratadistas, la entrega voluntaria al más cruento de los dolores humanos, para redimir a la humanidad. Meditaba Ambrosio, empático con la dimensión humana de Jesús, que «su entrega a mí no hubiera sido tan grande si no hubiese tomado mis mismos sufrimientos» (*Exposición sobre el Ev. de Lucas*, 10,56)[39].

Sumido en el miedo, «lo que había del hombre en Él –explicaba León Magno– pide la intervención divina», para huir del crudo destino que le había sido preparado; pero «lo que era de Dios mira a las necesidades de los hombres» (*Sermones*, 56,2)[40], afirmación que cabe situar en el contexto de los encendidos debates que, durante los siglos IV y V, se produjeron en la teología cristiana a propósito de las naturalezas de Cristo, zanjados en el concilio de Calcedonia (451) precisamente a instancias del papa León Magno, con la solemne afirmación de la doble condición del Salvador, como Dios y como hombre, crucial en el devenir –teológico como visual– de los misterios dolorosos de la Pasión[41].

Asumiendo ser un instrumento para la redención humana, en su oración, Jesús se libraba en manos del Padre, rezando, en palabras de san Juan Damasceno: «'hágase tu

[35] El Evangelio de Lucas se refiere a una patología excepcional, pero existente: la hematidrosis, un trastorno por el que un ser humano suda sangre, en momentos de estrés, ansiedad o debilidad extremos.
[36] Juliá Díaz, E., *La agonía de Cristo: sufrimiento en el Huerto de los Olivos*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 2008, p. 18.
[37] Trad. esp. BCPI, vol. 3, pp. 456-457. Lleva a PG 10, 828.
[38] Stanley, D. M., *Jesus in Gethsemane. The Early Church Reflects on the Suffering of Jesus*, Paulist Press, Nueva York, 1979, p. 91; Poppi, A. M., *La passione di Gesù nelle opere di S. Bonaventura*, Morcelliana, Brescia, 1974, p. 77.
[39] Trad. esp. BCPI, vol. 3, p. 455. Lleva a CCL 14, 361-362; BAC 257, 577-578.
[40] Trad. esp. BCPI, vol. 1b, p. 314. Lleva a SC 74, 43.
[41] Belting, H., *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione,* Nuova Alfa Editoriale, Boloña, 1986, pp. 5-6.

voluntad', es decir, la mía y la tuya, conforme a aquello por lo que soy naturalmente consustancial contigo» (*Exposición de la fe*, 3,18)[42], de acuerdo con lo que había escrito san Pablo a los hebreos[43]:

> «El cual, habiendo ofrecido en los días de su vida mortal ruegos y súplicas con poderoso clamor y lágrimas al que podía salvarle de la muerte, fue escuchado por su actitud reverente, y aun siendo Hijo, con lo que padeció experimentó la obediencia; y llegado a la perfección, se convirtió en causa de salvación eterna para todos los que le obedecen, proclamado por Dios Sumo Sacerdote a semejanza de Melquisedec» (Hb 5,7-10).

Fue así cómo Cristo –reflexionaba Orígenes– asumió beber el «cáliz de la salvación», que el Padre le había preparado, como había anunciado en la Cena, al ofrecer su sangre a la humanidad (Mt 26,27-29; Mc 14,23-25; Lc 22,20). Consciente, según Ambrosio, de que la voluntad humana es finita y la divina, eterna. Cristo, en obediencia fiel al Padre, decide entregar su vida «hasta el tiempo mismo de su muerte» para pagar la «deuda de todos», el Pecado Original (EFRÉN DE SIRIA, *Comentario al Diatessaron*, 20, 2.4.6.7)[44].

La oración en el huerto de Getsemaní es, con todo, una pieza clave en la historia de la salvación: la puerta, ya entreabierta, hacia la cruz, revela la divinidad intrínseca de Cristo, pero al mismo tiempo muestra a Jesús, a los oídos –y los ojos– del fiel, como un humano susceptible a sus angustias. Este binomio entre la revelación de la divinidad de Cristo y la emocionalidad –necesaria en la catequesis– que su humanidad suscitó, fueron la fuente del origen y la perpetuación en el tiempo de las imágenes que se derivaron de estas líneas del Evangelio.

Si bien, esta panoplia de relatos canónicos, apócrifos y exegéticos se postuló ante los creadores de estas imágenes, como una amalgama heterogénea de narraciones, poco convergentes, llenas de elipsis y con alguna metáfora difícil de manejar sobre el soporte artístico. De esta variedad de fuentes literarias germinó, a partir del siglo IV, un tipo iconográfico que, de tiempo en tiempo, se enriqueció con nuevas variantes, nacidas en las manos de quienes visualizaban –con los recursos que su época les ofreció– el pasaje evangélico.

Semejante panoplia de imágenes ha recomendado segmentar el análisis del tipo iconográfico en cinco epígrafes, que lejos de tratarse de departamentos estancos, cabe

[42] Trad. esp. BCPI, vol. 3, pp. 454-455. Lleva a PTS 12, 158-159; BPa 59, 216-217.
[43] Delumeau, J. y Billon, G., *Gesù e la sua Passione*, Edizioni Messaggero, Padua, 2007, p. 41.
[44] Trad. esp. BCPI, vol. 2, pp. 274-275. Lleva a CSCO 137,282-284.

entender cómo una herramienta –fácilmente ampliable– con que sistematizar, de manera clara y sin obviar los pormenores necesarios, los datos compilados. Como el lector podrá comprobar, tales subcapítulos toman como referencia las manifestaciones del poder celestial ante Cristo, significante que registra la mayor parte de las variaciones icónicas documentadas. Así, en lo venidero, se presentan cinco apartados secuenciados en estricto orden de nacimiento: la oración de Cristo ante un Dios invisible, la manifestación del poder celestial ante Jesús, el ofrecimiento al Hijo del cáliz de la salvación, la aparición ante él de un ángel y, por último, la manifestación en el cielo nocturno del Espíritu Santo.

## I. Cristo ora a un Dios invisible

En lo que coinciden todas las fuentes es en que Jesús, habiendo dejado a los once atrás, cayó en tierra en oración, suplicando al Padre que pasara de él el cáliz que le ofrecía, arrodillado según Lucas; y prosternado en el suelo, según Mateo y Juan[45]. Fue el gesto, sencillo, de la oración al cielo, el que focalizó la atención de los primeros artistas a quienes se encargó trabajar sobre estas líneas del Evangelio.

Tan sencillas –icónicamente– son las primeras representaciones de la oración del huerto, que alguna de ellas ni tan siquiera ha podido, ahora, ser identificada con garantías[46]. Entre ellas encontramos la que podría ser, según Schiller (1979), la obra más antigua documentada con el tipo iconográfico: el *Cofre de Brescia* (350-374, Brescia, MSG) [fig. 19], en uno de cuyos tipos aparece Cristo, representado a la manera helenística –imberbe y con la toga del filósofo–, en pie, pero tímidamente inclinado, al modo como el pueblo romano-helenístico había codificado la imagen de los orantes[47], absorto en sus pensamientos[48] y entre dos olivos. Sin embargo, es esta una interpretación muy libre de los sucesos. Desde luego, poco nos remitiría a la oración del huerto si no fuera por la posición del tipo, que antecede al prendimiento, mucho más explícito.

[45] Réau, L., *Iconografía del arte cristiano,* Serbal, Barcelona, 2002, p. 445.
[46] Así sucede, también, con un sarcófago paleocristiano de Carpentras (s. IV) o en el *Evangeliario de Lorsch* (780-799, Alba Iulia, BB, fol. 10r).
[47] Sandberg-Vavalà, E., *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione,* Casa Editrice Apollo, Verona, 1929, p. 225.
[48] Dresken-Weiland, J., *Mosaici di Ravenna,* Jaca Book, Milán, 2016, p. 142.

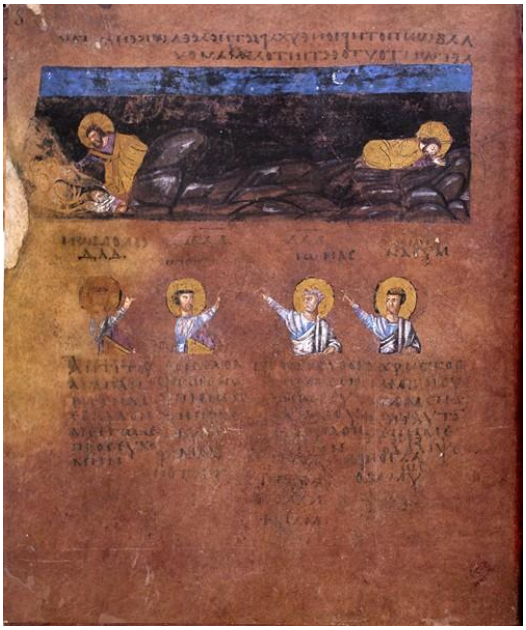


Fig. 19. ¿Oración en el huerto? *Cofre de Brescia*, 350-374, Brescia, Museo de la Ciudad Santa Giulia.

Así, la primera obra sobre el tipo documentada con certeza corresponde al *Codex Rossanensis* (s. VI, Rossano, MD, fol. 4v) [fig. 20], cuyos iluminadores leyeron, para su factura, los evangelios de Mateo y Juan, como se desprende de la presencia de Cristo postrado sobre las rocas, en una verdadera *proskinesis;* el gesto antiguo –heredado por el cristianismo y presente, también, en la liturgia pascual– del sometimiento al *Dominus,* que compartieron los murales de la cripta de Santa María in Via Lata de Roma (ss. V-VII), en los que apenas se documenta a Cristo postrado en oración[49].

Si bien, el Señor al que Jesús obedece calladamente tampoco se manifiesta aquí, como se abstrae de lo relatado por la mayoría de los evangelistas, que no se refieren a teofanía alguna. Más bien, a Dios Padre se lo presenta como un misterio intangible[50], una presencia simbólica cuya fuerza omnipotente se adivina en medio de la realidad mundanal.

[49] *Ib.*
[50] Saggiorato, A., *I sarcofagi paleocristiani con scene di passione,* Casa Editrice, Bolonia, 1968, p. 2.





Figs. 20 y 21. La oración en el huerto. *Codex Rossanensis*, s. VI, Rossano, Museo Diocesano, fol. 4v; mosaicos de San Apolinar el Nuevo de Rávena, 500-520.

Es esta fidelidad al Evangelio la que explica la recurrencia, desde entonces, del uso de esta disposición icónica; con especial reiteración en tiempos medievales[51], en que reapareció en obras de reconocido alcance, como los mosaicos de San Apolinar el

[51] Son muchas más, aparte de las citadas, las obras en que Cristo ora sin revelarse, visualmente, la presencia divina en Getsemaní. Entre ellas cabe citar una *Sacra Parallela* de San Juan Damasceno (851-900, París, BNF, gr.923, fol. 163r), un *Leccionario* de la iglesia de San Giorgio dei Greci de Venecia (s. XI, Venecia, IESB, cod. 2, fol. 279r), la *Pala d'oro* de la catedral de Aquisgrán (ca. 1020), el *Codex Aureus Escorialensis* (1045-1046, El Escorial, BE, Vit.17, fol. 52v), la puerta de Sankt Maria im Kapitol de Colonia (1045-1055), un *Evangeliario* procedente de Damieta, en Egipto (1178-1180, París, BNF, copte 13, fol. 70v), las pinturas murales del Aula della Curia de la catedral de Santa Maria Maggiore de Bérgamo (1200-1249), las arquivoltas de la portada izquierda de la fachada oeste de la catedral de Reims (1245-1255), la carátula del *Libro del Domingo Plenario* del Tesoro de Guelph (1326, Berlín, SM, W31), el tímpano de la portada norte de la catedral de Friburgo (1350-1399), el dibujo de *Cristo en Getsemaní* del Maestro de Coburd (ca. 1490, Nueva York, MMA) o en dos libros de horas, uno originario de Bravante (ca. 1500, Nueva York, MoL, M.156, fol. 147v) y otro procedente de París (1510-1520, Nueva York, MoL, M.85, fol. 18r).

Nuevo de Rávena (500-520) [fig. 21]. Si bien, Rávena introducía significantes poco ordinarios, para aportar una lectura triunfalista a los sucesos en Getsemaní, asociada al Evangelio de Juan, pero, sobre todo, a la teología de la inmortalidad ganada por Cristo que imperó en la Iglesia altomedieval, por encima de cualquier consideración sobre sus sufrimientos[52]. En todo caso, los tormentos sufridos por Cristo cobraban pleno sentido desde el instante en que triunfó sobre las tinieblas de la muerte[53].

En los mosaicos raveneses, Cristo se eleva en divina majestad sobre una roca, sin rastro de padecimiento[54] y abrazando con los brazos abiertos –en oración– la voluntad del Padre, obediencia que contrasta con el escaso compromiso de sus once apóstoles, entre los que se reconoce a Pedro y Andrés, que alfombran el suelo, unos durmiendo y otros conversando, para no caer presas del sueño. Unos y otros están caracterizados como sabios clásicos[55], lo que condujo a Dresken-Weiland (2016), en sus estudios de los ciclos musivos raveneses, a relacionarlos con los mosaicos de los Filósofos de Pompeya o de los siete Sabios, de Mérida, con los cuales comparte una concepción cuasi idéntica de la sabiduría antigua, coherente con la retórica imperialista ostrogoda.

La presencia de Dios aquella noche en Getsemaní –indudable para cualquier fiel– aún se insinuó por parte de los artistas que, ya sea por motivos significantes o formales, dirigieron la oración de Jesús al cielo, sin otra referencia al poder divino. Desde los obradores más modestos, como el que labró los capiteles del pórtico de la iglesia navarra de Gazólaz (primera mitad del s. XIII); hasta talleres mejor preparados, de vidrieros, en la catedral de Bourges (1205-1220); de iluminadores[56], en un *Antifonario* (1325-1349, Princeton, PUAM, Princeton 13, fol. 159r); de eborarios, en un *Díptico* (1360-1399, Londres, VAM, 290-1867); o de tallistas, en una imagen de Cristo en oración de la capilla de San Lorenzo del castillo de Malbork (1380-1420), ahora conservada en la iglesia de San Juan de la ciudad [fig. 22]. La voluntad del escultor de

[52] Como González (2002) acreditó, la teología cristiana altomedieval focalizó su atención en los misterios gozosos de la Resurrección de Cristo, aunque no por ello faltaron rituales destinados a rememorar su Pasión y muerte, como el canto de los *Improperia*, el *Planctus*, la *Adoratio* o la *Depositio crucis* del Viernes Santo.

[53] Hahn, C., *Passion Relics and the Medieval Imagination. Art, Architecture, and Society*, University of California Press, Oakland, 2020, p. 55.

[54] Bréhier, L., *L'Art Chrétien. Son développement iconographique des origines a nos jours*, Librairie Renouard – H. Laurens, Éditeur, París, 1928, p. 78.

[55] Dresken-Weiland, J., op. cit., pp. 141-143.

[56] Incluso en un libro, las *Horas de Saligny* (ca. 1300, Nueva York, MoL, M.60, fol. 13r), la presencia de Dios-Padre se insinúa en unas nubes, hacia las que Jesús ora.

Malbork de apelar, a través de su imagen, a las emociones de los fieles por la vía de los dolores de Cristo, es palpable en el rostro sufriente de Cristo, que ora empequeñecido al cielo, sudando sangre, como asegura san Lucas.




Figs. 22 y 23. La oración en el huerto. Cristo en oración, Malbork, capilla de San Lorenzo del castillo, 1380-1420; dibujo etíope, s. XVII, Londres, Victoria & Albert Museum, E.3937-1920.

Las dimensiones de la angustia de Jesús se visualizaron con vehemencia cruel, a los ojos de las comunidades de creyentes, en el *Árbol de la vida* de Pacino di Buonaguida (1310-1315, Florencia, 8459). Cristo, postrado en oración en medio de la creación, supura sangre a borbotones por manos y pies, que se derrama –casi proféticamente– por los roquedales.

A partir del siglo XVI, fueron escasos los artistas que confiaron a la fe de los fieles la presencia divina en Getsemaní. Frente a otros recursos expresivos, con una mayor carga emocional, que tomaron el monopolio en la traslación visual de estas líneas del Evangelio. Entre ellos, aquella antigua tradición pervivió en la obra escultórica de Pedro de Saceda para la sillería del coro de la colegiata de Belmonte (1576-1578) o en las manos de un anónimo etíope, autor de un expresivo dibujo (s. XVII, Londres, VAM, E.3937-1920), coherente en la tradición local, de raigambre bizantina [fig. 23][57]. En ambas obras, Cristo suplica al cielo arrodillado, sin deparar todavía en que sus tres discípulos predilectos han caído presas del sueño. En ninguna de ellas se materializa el horizonte que fija la mirada de Jesús. Solamente Jan Symonsz Pynas, en el dibujo *Cristo en el monte de los Olivos* (1630, Ámsterdam, RijM, RP-T-1897-A-3498),

[57] Raunig, W., *Etiopia. Storia, Arte, Cristianesimo,* Jaca Book, Milán, 2005, p. 171.

encuadraba la oración de Jesús en un entorno natural agreste, en la boca de un abrigo rocoso.

## II. Dios-Padre se revela a Cristo en oración

Aun distanciándose de los relatos canónicos, muy pronto los artistas avistaron la necesidad, para la comprensión del pasaje, de figurar la presencia divina en Getsemaní y, por ende, materializar la voluntad salvífica de Dios Padre, frente al temor carnal del Hijo. La forma más antigua de visualizar la intervención del Padre en la oración de Cristo fue la revelación, en el firmamento nocturno, de la todopoderosa *Dextera Domini* o *Dextera Dei*. La Diestra, el único signo visible del poder de Dios, que así continúa escondiendo su rostro a la humanidad, como había anunciado a Moisés (Ex 33,12-23)[58]. En obediencia al mandato bíblico, la visualidad artística cristiana hizo uso del recurso –transcultural[59]– a la Diestra de Dios, que desde Dura-Europos y los sarcófagos tardoantiguos había estado asociado a los tipos de la ofrenda de Abel (Gn 4,4), de la orden de construir el arca de Noé (Gn 6,14), de la detención del sacrificio de Isaac (Gn 22,11) o de la entrega de las tablas de la Ley a Moisés (Ex 20,2-17)[60]. De estos sustratos veterotestamentarios podría proceder, de hecho, la pronta pulsión de visualizar a la mano de Dios emergiendo en el cielo de Getsemaní.

Los reinos germánicos, en su perpetua condición de custodios del legado antiguo, fijaron en su imaginario cultural la imagen de la Diestra del Padre, todavía ligada al viejo tipo del sacrificio de Isaac, como los escultores visigodos acreditaron en

[58] La Diestra como signo de bendición es, en efecto, una convención transcultural. Desde luego, los textos bíblicos, compartidos entre cristianos y hebreos, cuentan con numerosas referencias al concepto *iad*, que definía tanto a la mano como al poder de Dios, que esta significaba. Sin embargo, la mano benefactora de la divinidad fue reconocida también en cultos siriacos, africanos y clásicos (Eliade, M. y Couliano, I. P., *Diccionario de los símbolos*, Fragmenta Editorial, Barcelona, 2022, pp. 134-135).

[59] A las obras, con la *Dextera Domini*, citadas, aún cabe sumar el *Salterio Barberini* (1050-1099, Roma, BAV, Barb.gr.372, fol. 190v), una *Biblia ilustrada* con las *Vitae Sanctorum* procedente de la abadía de San Bertín de Saint-Omer (1200-1220, La Haya, KB, 76 F 5, fol. 18v), la *Píxide de Klosterneuburg* (1270-1280), el *Libro de imágenes de Madame Marie*, de Cambrai (ca. 1285, París, BNF, N.Acq.fr.16251, fol. 32v), un paño de altar (1350-1360, Lüneburg, Museum Lüneburg, 234), una vidriera en la iglesia monástica de Santa María de Amelungsborn, en la Baja Sajonia, destruida mayoritariamente en 1945 (1350-1399); y otra vidriera, ahora de Niederösterreich, en Austria (ca. 1390, Nueva York, MMA).

[60] La visualidad de la *Dextera Domini* viene desarrollada, precisamente, en el primer volumen de la colección de estudios en que se encuadra la presente tesis: García Marsilla, J. V. y Sánchez Millán, R., «Tipos analógicos de Dios Padre». En: García Mahíques, R. (dir.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. La Visualidad del Logos*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2015, pp. 666-675.

San Pedro de la Nave (s. VII)[61]; pero también a pasajes bíblicos con menor trayectoria visual, como fue la oración del huerto. El *Evangeliario de Canterbury*, de producción italiana (s. VI, Cambridge, CChC, 286, fol. 125r), recogió la primera *Dextera* asociada al pasaje, ante la que Cristo se postraba silente y abatido.

Por la senda imperial, los *scriptoria* carolingios y otonianos fijaron la imagen de la mano de Dios, para legitimar –por la inefable vía celeste– el poder de los reyes o, en la Pasión, para señalar al crucificado como el escogido por el Padre y dirigirlo, en el huerto, por la vía de la salvación[62]. En el *Salterio de Stuttgart* (820-830, Stuttgart, Bibl.fol.23, fol. 37r), libro procedente de Saint-Germain-des-Prés de París, a la sombra de la Diestra del Padre, Cristo abraza con las manos de par en par su voluntad. El gesto, generoso, de la libración de Jesús en las manos de Dios, también aparece en una plaqueta de marfil otoniana (940-960, Londres, BMu, 1978,0502.8) [fig. 24]. No obstante, aquí, la mano del Padre, asimilada con el Hijo en la aureola cruciforme[63], hace aparecer un altar, centro neurálgico de la conmemoración cristiana del sacrificio redentor de Cristo.



Figs. 24 y 25. Dios-Padre se revela a Cristo en oración en su *Dextera*. Plaqueta de marfil otoniana, 940-960, Londres, British Museum, 1978,0502.8; *Evangeliario de Reichenau*, 1055-1076, Berlín, Kupferstichkabinett, 78.A.2, fol. 28v.

[61] García Marsilla, J. V. y Sánchez Millán, R., op. cit., p. 671; Herráiz Llavador, A., *La tradición visual del sacrificio de Isaac y su pervivencia en el audiovisual contemporáneo,* Departament d'Història de l'Art, Universitat de València, Tesis doctoral, 2023, p. 173.
[62] *Ib.*
[63] Castelfranchi, L. y Crippa, M. A. (dir.), op. cit., vol. 1, p. 181.

Todavía más explícitas, si cabe, son las intenciones del Padre en una arqueta de marfil del bajo Rin (980-999, Londres, VAM, 216-1866). A la sombra de la voluntad de Dios, expresada en la *Dextera Domini*, Cristo asume como propia la cruz que el Padre le ha entregado y que, ahora, él mismo carga a sus espaldas. El sacrificio generoso de Jesús también se revela, con claridad cristalina, en las páginas del *Evangeliario de Reichenau* (1055-1076, Berlín, KK, 78.A.2, fol. 28v) [fig. 25], en que la Diestra de Dios entrega al Hijo la cruz tau, referencia al patíbulo por el que Jesús habría de pasar. No sin miedo, Cristo se dispone a aceptar la cruz, ante la incredulidad de dos de sus discípulos, que poco después caerán dormidos.

La revelación del Padre Eterno a los ojos de Cristo, se reforzó en el uso, por parte de algunos artistas medievales, de recursos visuales que acrecentaron el misticismo de sus imágenes. Algunos, como los iluminadores del *Evangeliario de Gladzor* (1300-1307, Los Ángeles, YRL, Armenian 1, fol. 160) o los pintores de los murales de la iglesia reformada de Waltensburg, en Suiza (ca. 1330), hicieron emerger la *Dextera Domini* desde el arco del cielo[64], en un tema de encuadre asimilable al usado, por parte de ciertos miniaturistas medievales, en el tipo de Moisés recibiendo la Ley (Washington DC, DO, Cod. 3, fol. 73r; Roma, BAV, Cod. gr. 747, fol. 114v)[65]; y otros, como el autor de un antipendio norte-italiano (1300-1349, Berna, BHM, 27,51) o el creador de los esmaltes de una cruz flordelisada (1300-1349, Baltimore, WAG, 44120), rodearon la mano de Dios de una aureola resplandeciente, para subrayar su poder[66].

Los libros de horas bajomedievales, destinados a la piedad doméstica de las élites sociales, arrojan imágenes llenas de expresividad. Uno de ellos, originario de Florencia (1315-1325, Nueva York, MoL, M.643, fol. 9r), muestra a Cristo arrodillado, supurando sangre, que brolla a borbotones de manos y pies, en una referencia profética a la sangre derramada, horas más tarde, clavado en la cruz.

---

[64] Se figura, asimismo, el arco del cielo del que emerge la Diestra de Dios en el *Misal del Collegium Ducale*, hecho en Viena por el Maestro Miguel (1420-1430, Los Ángeles, PGM, Ms. Ludwig V 6, fol. 148).
En otras obras desaparece la *Dextera Domini*, pero Cristo ora igualmente hacia el arco del cielo. Tal es el caso del *Salterio de Teodoro*, libro procedente del monasterio de Stoudios de Constantinopla (1066, Londres, BL, Add.19352, fol. 149r); del *Evangeliario de Karahissar* (1150-1199, San Petersburgo, BNR, gr.105, fol. 61r) y de las pinturas de la iglesia de la Ascensión del monasterio de Dečani (Deçan, Kosovo) (1338-1347).

[65] Weitzmann, K., *El rollo y el códice. Un estudio del origen y el método de la iluminación de textos*, Nerea, Madrid, 1990, p. 256.

[66] El nimbo entorno a la *Dextera Domini* aparece también en los esmaltes del pie de un cáliz del monasterio austríaco de Mehrerau, en Bregenz (1280-1320); en un paño de altar de la catedral alemana de Halberstadt (1340-1360) y en la *Mesa de la pasión* de la Dorfkirche de Bardenitz (1360-1370).

***

En medio de la oscuridad –física y simbólica– de aquella noche se abre paso la luz de Dios; el Dios cristiano, divinidad solar, que el Nuevo Testamento asimiló con la luz del mundo, al amparo de su Creación: «la tierra era caos y confusión y oscuridad por encima del abismo, y un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas. Dijo Dios: 'Haya luz', y hubo luz. Vio Dios que la luz estaba bien, y apartó Dios la luz de la oscuridad» (Gn 1,2-4)[67].

A Jesús, en su agonía, lo ilumina el Padre, para confortarle y marcarle la senda en el primer paso del camino hacia la cruz. Así lo debieron entender los primeros artistas que manifestaron la presencia divina en Getsemaní en un poderoso haz de luz celeste, que rompía la oscuridad de la noche iluminando a Cristo.

El siglo IX registró los primeros exponentes conocidos de esta variante del tipo en dos salterios: el *Chludov*, libro procedente de Constantinopla (s. IX, Moscú, MEH, gr.129, fol. 66v) [fig. 26], y el *Salterio de París*, originario de Italia (s. IX, París, BNF, gr.20, fol. 23r) [fig. 1]. Ambas obras ofrecen una visión casi idéntica de los hechos: Jesús, postrado sobre las rocas del huerto, es iluminado por un haz celeste que se posa sobre su cabeza.

En un capitel del claustro de la basílica tolosana de Notre-Dame de la Daurade (1120-1130, Toulouse, MAT, Ra 459) [fig. 27] el cielo de Getsemaní resplandece, aquí y allá, en haces de luz. Jesús, ante la manifestación del Padre, alarga sus manos hacia el cielo decidido a asumir el cáliz de la salvación.

[67] Alejos Morán, A. y Mocholí Martínez, E., «El Espíritu Santo». En: García Mahíques, Rafael (dir.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. La Visualidad del Logos,* Ediciones Encuentro, Madrid, 2015, p. 714.




Figs. 26 y 27. Dios-Padre se revela a Cristo en oración en forma de haces de luz. *Salterio Chludov*, s. IX, Moscú, Museo Estatal de Historia, gr.129, fol. 66v; capitel de Notre-Dame de la Daurade, 1120-1130, Toulouse, Musée des Augustins, Ra 459.

Es esta, pues, una versión de lo ocurrido en el huerto con un especial componente místico y este misticismo fue, precisamente, el hilo conductor entre las imágenes que, a partir del siglo XV, siguieron esta antigua variante. Una amplia serie de libros de horas bajomedievales, con dos procedentes de Rouen (ca. 1480, Nueva York, MoL, M.330, fol. 31r; ca. 1515, Nueva York, MoL, M.286, fol. 4v) u otro, las *Horas de Da Costa* (ca. 1515, Nueva York, MoL, M.399, fol. 360v) [fig. 28], originario de Brujas, es prueba fehaciente de ello. Ante los ojos del lector, Cristo sufriente ora a un cielo nocturno, que se desgarra –con especial vehemencia en el último caso–, abriéndose paso en él un resplandor divino.






Figs. 28 y 29. Dios-Padre se revela a Cristo en oración en forma de haces de luz. *Horas de Da Costa*, ca. 1515, Nueva York, Morgan Library, M.399, fol. 360v; *Oración del huerto*, Tiziano, 1558-1562, Madrid, Museo del Prado, P000436.

La expresividad, terrena y celeste, que las últimas representaciones medievales anunciaron, fue el sustrato sobre el que trabajaron, desde entonces, numerosos artistas, autores de vehementes rompimientos y de rostros que condensaron el sufrimiento que el Evangelio supuraba. Tiziano pintó, a instancias de Felipe II, dos oraciones del huerto para el Escorial, que se aproximan al Evangelio desde dos tradiciones bien distintas. Si la del Escorial (1558-1562, Madrid, MME) focaliza su atención en la oración de Jesús, arropada por el ángel confortador; en la del Prado (1558-1562, Madrid, MP, P000436) [fig. 29] se anuncia el inminente prendimiento de Cristo. De hecho, Tiziano eleva en lo alto de una colina a Jesús, impotente hacia su destino, ante el que se abre un resplandor divino. En medio de la oscuridad de una noche tétrica, los tres discípulos duermen, ajenos a la irrupción en el huerto de una turba de soldados armados, que avanzan torpes, iluminados por lámparas.

El vínculo emocional de los fieles con la agonía de Cristo dio como fruto genuino la producción de estampas devocionales, como la de Crispijn van de Passe I (1600, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-102.737), en que el sufrimiento que Jesús expresa al Padre en su oración, contrasta con su generosa libración en manos de sus perseguidores –que atraviesan ya la puerta del huerto–, para que se cumpla el plan de

salvación. Sacrificio que es expresado en la inscripción que bordea la imagen: «*CVNCTA VOLVNTATI PATRIS COMMENDAT IESVS: ARBITRIO DOMINI EST CRVX TOLERANDA DEI*».

Las imágenes de estos grabados son muestra evidente de la conexión –expresada por la patrística– de la conexión entre el Padre y el Hijo, hombre de condición divina. Todavía más cuando, en grabados como el de Jonas Umbach (1634-1693, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-11.129) o el de Daniel Nikolaus (1789, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-115.050) [fig. 30], el poder de Dios hace desgarrarse el cielo en potentes haces de luz, que Cristo, abatido, entiende como la señal más fehaciente de la voluntad del Padre de glorificarlo[68].




Fig. 30. La oración en el huerto, Daniel Nikolaus, 1789, Ámsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-115.050.

***

La última de las manifestaciones del poder divino en visualizarse en el cielo de Getsemaní fue, paradójicamente, la del Padre Eterno, representado como el anciano que Daniel vio (Dn 10). Los mosaicos del Katholikon de Nea Moni, en Grecia (1040-1060), aún dejan entrever –entre las lagunas de teselas– a Cristo postrado ante la presencia de Dios, de quien tan solo se aprecian unos brazos togados, que se acercan al Hijo para trasladarle su voluntad.

[68] A las obras citadas donde Dios Padre se manifiesta en un halo de luz, cabe sumar la *Oración del huerto* de Marcello Venusti (1560-1570, Spoleto, MMF, cat. 9) o el grabado de Jan Luyken (1712, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-46.178).

En otras ocasiones, el Padre Eterno se manifestó solamente en su rostro[69]. Tal es el caso de un libro de horas procedente de tierras germánicas (1204-1219, Nueva York, MoL, M.739, fol. 22v) [fig. 31], en que la oración del huerto es representada tres veces; tantas como el Evangelio asegura que Jesús insistió en su súplica al cielo, después de levantarse y comprobar, molesto, que sus discípulos se habían dormido. Cristo implora al Padre, que emerge de las nubes, su intercesión, primero arrodillado, después postrado y finalmente, asumiendo su destino, en pie, ya preparado para que sus perseguidores lo capturen.

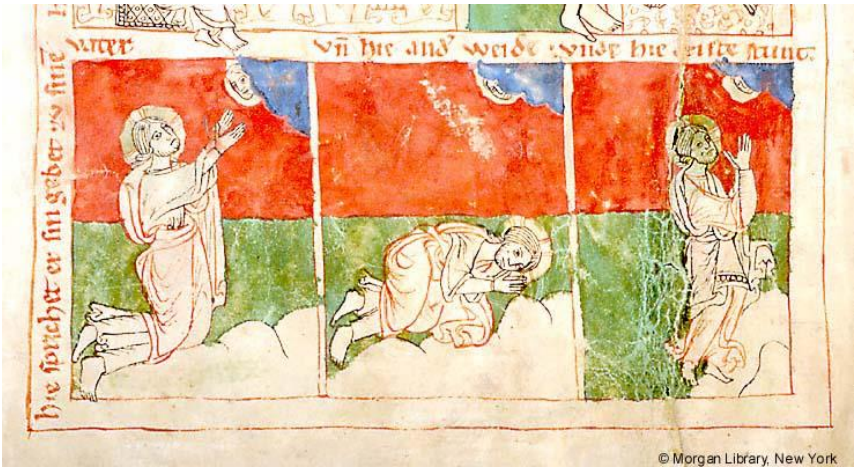



Fig. 31. La oración en el huerto. Libro de horas, 1204-1219. Nueva York, Morgan Library, M.739, fol. 22v.

Jesús manifiesta en la ilustración de estas horas su fidelidad a la voluntad del Padre, y lo hace entablando con él una íntima conversación, en que después insistieron otros artistas, en la *Biblia de Holkham* (1327-1335, Londres, BL, Add.47682, fol. 28v), en la que el Padre bendice al Hijo[70]; en un *Evangeliario* milanés (1350-1374, Milán, BA, L.58 sup.SP.II.64, fol. 43v), en que a Dios se le enmarca dentro de una mandorla; en el *Antipendio de Salzburgo* (ca. 1330, Viena, MAD, T. 8543) o en la portada de la iglesia protestante –originariamente perteneciente a un convento dominico– de San Juan Bautista de Erfurt (1488). Obra escultórica, esta última, en que Jesús ora, abandonado por los suyos, hacia el busto de Dios, que emerge de las rocas con el orbe celeste, signo de su poder universal, como atributo[71].

[69] El rostro de Dios se revela también en el *Salterio y libro de horas de Liège* (1280-1290, Liège, BU, 431, fol. 10v) y en el *Tabernáculo de Chiarito*, de Pacino di Bonaguida (1340-1349, Los Ángeles, PGM).
[70] Característica que se ha documentado, también, en un retablo escultórico (1350-1374, Antwerp, MBM, 2118) y en un relieve en madreperla (1460-1500, Londres, VAM, A.46-1929).
[71] El Padre Eterno lleva también el orbe celeste como atributo en la ilustración correspondiente de las *Horas* de Marie de Rieux (1440-1450, Nueva York, MoL, M.190, 37r).

## III. Cristo bebe el cáliz de la salvación

Cristo oró en Getsemaní para que el Padre hiciera pasar el cáliz[72] que le había sido preparado, para no beberlo él ni –según indicó la patrística– ninguno de sus seguidores, que no habían sido llamados a asumir aquel cruel destino. Angustiado, Jesús trataba de deshacerse del mismo cáliz que horas antes, cenando con sus discípulos, había bendecido y compartido con los suyos, en conmemoración de la sangre que derramaría en la cruz; puerta de entrada de la Nueva Alianza de Dios con la humanidad.

El cáliz al que Jesús –según los evangelios– se refiere en su oración en Getsemaní es un símbolo para referirse, en realidad, al destino que le había sido preparado. Incluso así, la íntima vinculación entre el cáliz de la Cena y la oración que, poco después, Cristo protagonizó en el huerto, llevaron a muchos artistas y escenógrafos a figurar aquella copa abstracta a los ojos de los fieles. A revelar el cáliz como la muestra visual del destino que, voluntariamente, Jesús aceptó, consciente de ser, con su sangre, la piedra clave en el plan redentor de Dios.

La lectura redentorista que esconde aquel cáliz hizo aflorar pronto su presencia en Getsemaní. Las elucubraciones teológicas a propósito del cáliz de la salvación que –como se ha citado– Juan Crisóstomo hizo en sus *Homilías,* debieron ser un motivo de peso para figurar la copa que Jesús había de beber en una de las ediciones de la obra del santo (880-899, Atenas, BNG, 211, fol. 119r). El cáliz que en las *Homilías* Dios –invisible– ofrece a Cristo está basado, por descontado, en referentes contemporáneos de copas litúrgicas, ya por entonces liberadas de los recipientes lignarios y vítreos que, en épocas anteriores, se entrometieron en el ritual eucarístico[73].

De hecho, entre los primeros exponentes de esta variante contamos también con un cáliz de la Baja Sajonia (1160-1170, Viena, KM, 8924), con unos rasgos formales no

[72] El concepto cáliz, *potêrion,* procede de los vocablos *potos* y *pinô*, y hace referencia al recipiente cóncavo y poco profundo para beber. Era costumbre que el *pater familiae* ofreciera a todos los comensales un cáliz colmado de bebida, lo que le ganó significados asociados a la comunión entre personas y, posteriormente, al destino metafórico de las mismas (Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), op. cit., p. 100).

[73] El cáliz en solitario se aparece ante Cristo en el *Salterio de Canterbury* (1155-1160, Nueva York, MoL, M.521, fol. 1v), en una vidriera de la catedral de Chartres (s. XIII), en una tabla procedente de Colonia (1410-1420, Berlín, SM, 1224), en la *Biblia pauperum Weigel-Felix*, libro originario de Viena (ca. 1435, Nueva York, MoL, M.230, fol. 9v); en un tejido (1472, Zittau, SMu); en una oración del huerto en esmaltes de Limoges (1476-1500, Madrid, CLG, 432); en un grabado con los siete dolores de Cristo (Georg Glockendon, 1480-1490, Múnich, Graphische Sammlung), en una oración del huerto producida por una escuela del sur de los Países Bajos, tal vez por el Maestro del altar de Beyghem (s. XVI, París, ML, MNR 389); en otro libro de horas, este procedente de París (ca. 1500, Nueva York, MoL, H.5, fol. 21r) o en la *Agonía en el huerto* de Pieter Coecke van Aelst (1527-1530, San Petersburgo, Mer, ГЭ-406).

lejanos al de aquella copa figurada. Si bien aquí, Jesús ora solitario, sin el arropo de los apóstoles, del Padre, ni con la presencia del cáliz. La copa ha sido concienzudamente omitida, para ser suplantada por el mismo objeto: un cáliz precioso, con que su comunidad conmemoraba el sacrificio que Jesús aceptó en el huerto, bebiendo de aquella copa[74].

Se puede afirmar, pues, que la celebración de la Eucaristía, que rememora el gesto que Cristo compartió con los suyos en la última Cena, no es sino la conmemoración de un derramamiento voluntario de sangre[75]. Así lo expresaba el Ritual, en la oración del ofertorio del Jueves Santo: «Señor, concédenos celebrar con honor el misterio del altar, pues cuantas veces celebramos el memorial de este sacrificio, se realiza en nosotros la obra de la redención»[76]. Idea catequética sobre la que volvieron leídos autores, como Tomás de Kempis, que en su *Imitatio Christi* recordaba: «Pues tantas veces recibe mística comunión y de invisible alimento se nutre cuantas recuerda piadosamente el misterio de la encarnación de Cristo y su Pasión, y se abrasa en su amor»[77].

Fueron muchos los artistas que, bien por iniciativa personal o bien atendiendo a indicaciones de sus comitentes, estrecharon –visualmente– los vínculos entre Getsemaní y el rito cristiano que lo conmemoraba[78]. La oración del huerto del *Salterio de Würzburg* (1246-1250, Londres, BL, Add.17687, fol. 9) [fig. 32] revela una lectura eucarística, cuando la sangre que Jesús suda cae dentro del cáliz. Referencia translúcida a la presencia real de la sangre de Cristo en la especie eucarística.

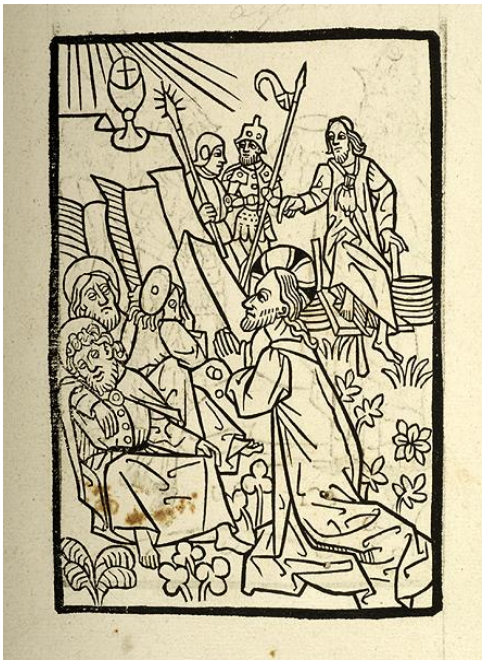
Estas lecturas –casi doctrinales– de la oración del huerto, han de inscribirse en el contexto de exaltación eucarística, derivado de la aprobación, en el IV concilio de Letrán (1215), del misterio de la *transsubstantiatio.* La fe en la presencia real de Cristo, en su cuerpo y sangre, tras la consagración del pan y vino, fue alentada por la Iglesia a los ojos de los fieles, en el esplendor de la liturgia eucarística, que tuvo su mayor

[74] Stanley, D. M., op. cit., p. 103.
[75] Toscano, G. M., *Il pensiero cristiano nell'arte,* 2 vols., Instituto Italiano d'Arti Graphiche, Bérgamo, 1960, pp. 517-524.
[76] Stuflesser, M., «*Gedenke Herr, der großen Taten…* Liturgiewissenschaftliche Anmerkungen zur Frage des Leidensgedächtnisses in der Liturgie vor dem Hintergrund con Mel Gibsons Film *The Passion of the Christ*». En: Zwick, R. y Lentes, T. (eds.), *Die Passion Christi. Der Film von Mel Gibson und seine theologischen und kunstgeschichtlichen Kontexte,* Aschendorff Verlag, Münster, 2004, pp. 165-166.
[77] Kempis, T., *La imitación de Cristo,* Herder, Barcelona, 2017, p. 165.
[78] A las vinculaciones entre el sacrificio ofrecido por Cristo en Getsemaní y el sacramento eucarístico, especialmente en las Escrituras de Marcos, se refiere Stanley, D. M., op. cit., p. 105.

expresión en el florecimiento, en la Europa trecentista, de la solemnidad del Corpus Christi, asumida por muchas diócesis como una fiesta señalada del calendario festivo. El Corpus, en realidad, era la expresión festiva de un ciclo litúrgico centralizado en la continua adoración a Cristo en las especies transubstanciadas, en la celebración diaria del sacrificio del altar, que en tiempos bajomedievales se reconvirtió en la conmemoración de la Pasión[79] y acogió el popular gesto de la elevación, derivado de la ansiedad de la feligresía por observar la oblea durante su consagración[80]; y en la exposición cotidiana del Santísimo Sacramento, en riquísimos ostensorios eucarísticos[81].

A propósito de la oración del huerto, el eminente fraile predicador –elevado a los altares– Vicent Ferrer, en uno de sus sermones estrechó lazos entre el cáliz simbólico de Getsemaní y el ritual de la misa, cuando afirmaba: «Se representa en la Misa cuando el presbítero traza tres cruces sobre el cáliz, diciendo: 'Bendecida, aceptada y ratificada', significando aquellas tres oraciones que hizo el Salvador en el huerto. Después hace dos cruces sobre la hostia demostrando así que [Jesús] rogaba por dos, a saber: por sí mismo y por nosotros»[82].

[79] Mâle, É., *L'Art Religieux de la fin du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration,* Librairie Armand Colin, París, 1931, p. 91.
[80] García Marsilla, J. V., «Arte, imágenes y vida cotidiana en la Valencia medieval». En: Hermosilla Pla, J. (coord.). *La ciudad de Valencia. Geografía y Arte*, 2 vols., Universitat de València, València, p. 304.
[81] Bernad López, V., *La última cena: continuidad y variación de los tipos iconográficos,* Universitat de València, Tesis doctoral, 2023, pp. 233-234.
[82] Citado por Esponera Cerdán, A., *El oficio de predicar. Los postulados teológicos de los sermones de San Vicente Ferrer*, Editorial San Esteban, Salamanca, 2007, p. 118.

Figs. 32 y 33. La oración en el huerto. *Salterio de Würzburg*, 1246-1250. Londres, British Library, Add.17687, fol. 9; *Speculum Humanae Salvationis*, ca. 1476. Nueva York, Morgan Library, M.158, fol. 34v.

Hijas genuinas de este contexto de exaltación eucarística fueron, sin lugar a dudas, las imágenes de la oración del huerto –hasta la fecha muy desatendidas por la Historia del arte– que, al cáliz que Cristo bebió, sumaron la hostia consagrada, siempre visualizada en pie sobre la copa y bajo la forma circular que los eclesiásticos convinieron en otorgarle en el medievo. En un tríptico de la iglesia abacial de Doberan, en Alemania (s. XIV) o en un libro de horas (1400-1415, Nueva York, MoL, M.259, fol. 12v), a Cristo orante se le aparecía, en lo alto de un promontorio rocoso, un cáliz con la hostia dentro de él, cuya sacralidad quedaba patente a los ojos del lector de un *Speculum Humanae Salvationis* (ca. 1476, Nueva York, MoL, M.158, fol. 34v) [fig. 33], en la crucecilla signada sobre la oblea consagrada, que un haz celestial había enviado[83].

En otras obras bajomedievales, las especies eucarísticas eran ofrecidas a Cristo por el mismo Dios[84], que bendice a Cristo en medio de aquel trance en otro libro de

[83] Un haz celeste envía el cáliz, sin la hostia, en otros dos libros de horas: uno procedente de Brujas (ca. 1470, Nueva York, MoL, M.285, fol. 150v) y el segundo de París (Maestro de los Triunfos de Petrarca, 1505-1510, Nueva York, MoL, M.618, fol. 7r).

[84] Dios se manifiesta también en la *Dextera Domini*, en el *Salterio de Cantebury* (1155-1160, Nueva York, MoL, M.521, fol. 1v), en un díptico veneciano de Saint-Nicholas des Champs de París (1300-1349), en un tríptico de Bertram von Minden (1390-1400, Hannover, LMH, PAM 922a-c), en un relieve de Lalkau (ca. 1400), en las *Horas Arsenal-Princeton* (ca. 1415, Princeton, PUL, Garrett 48, fol. 30r), en las pinturas murales de la iglesia del cementerio de Eberdingen (1451-1500) o en una placa de bronce con la oración en el huerto (1485-1500, París, ML, OA 2551).

horas, fruto de la piedad eucarística llegada a Delft (1415-1420, Nueva York, MoL, M.866, fol. 63v). Vemos, pues, cómo a fines de la Edad Media, en Centroeuropa abundó la producción de libros para la piedad popular con imágenes que subrayan la centralidad en la liturgia del culto eucarístico. La Eucaristía también está presente, por ejemplo, en las *Horas* de Catalina de Cleves, de Utrecht (ca. 1440, Nueva York, MoL, M.917, fol. 120v). Aunque aquí Dios-Padre muestra su voluntad con un recurso bien conocido, como es la entrega a Cristo de la cruz por la que este habría de pasar. O en unas horas de Brujas (ca. 1460, Río de Janeiro, BNB, 50.1.001, fol. 36v), en que es Dios, manifestado en el arco celeste, el que envía a Getsemaní el cáliz y la hostia[85].

El contexto de la ilustración de un *Misal carmelita* destinado a un altar de Nantes (1442-1450, Princeton, PUL, Garrett 40, fol. 82r), explica que su autor tomara como modelo para la visualización del cáliz los referentes vistos en misa. Y que para los sacerdotes que usaran aquel misal, representara un cáliz cubierto con un corporal, al modo como el ritual romano –expresado en el libro– establecía.

Del ámbito flamenco tardomedieval procede también el *Tríptico de la Redención* del Prado, que da nombre a su creador, un artista anónimo discípulo de Van der Weyden (ca. 1450, Madrid, MP, P001888) [fig. 34]. Al calvario que centra el programa lo envuelven, en el arco fingido que lo encierra, distintos tipos pasionistas. La narración de la Pasión se inicia en Getsemaní, donde Cristo ora agónico al cielo, que ha dejado sobre una peña el cáliz de la redención, hostia incluida. La emocionalidad del episodio es patente; los tres discípulos a quienes Jesús había pedido velar con él duermen profundamente, sin deparar en que los verdugos del Maestro entran ya por la puerta del huerto, guiados por Judas. El tríptico comparte concepción –entre otras– con una tabla del Rin (ca. 1460, Lyon, MBA), en que Cristo, ensangrentado, abre las manos para acoger el cáliz con oblea que el Padre le ofrece[86].

Aún con el protagonismo manifiesto que la lectura eucarística de la oración en el huerto alcanzó entre las páginas de manuscritos bajomedievales, lo cierto fue que entre

[85] La hostia aparece también en las *Horas* de Pierre de Bosredont, de Langres (ca. 1465, Nueva York, MoL, G.55, fol. 57r); en un libro de horas de Brujas (ca. 1465, Nueva York, MoL, S.6, fol. 22v); en otro libro de horas, este procedente de Rennes (ca. 1465, Nueva York, MoL, M.84, fol. 37v); en unas horas de Rouen (ca. 1480, Nueva York, MoL, M.131, fol. 67r); en un libro de horas originario de París (1500-1510, Nueva York, MoL, M.1114, fol. 81r); en un libro de horas de Tours (1510-1515, Nueva York, MoL, M.1143); en un dibujo de la oración del huerto de Pieter Coecke van Aelst (1515-1550, Ámsterdam, RijM, RP-T-1912-26); o en una placa de esmalte atribuida a Colin Nouailher (segunda mitad del s. XVI, Roma, MV, MV.64499.0.0).
[86] Grubb, N., *The Life of Christ in Art*, Artabras, Nueva York, Londres, París, 1996, p. 88.

los programas iconográficos de vocación pública tuvieron una mayor presencia las vías de expresión tradicionales, y más fieles a la literalidad del Evangelio. En este sentido, el ámbito hispano fue uno de los más activos, en los últimos compases de la Edad Media, en la producción de obras que figuraron, sobreelevado –y, por ende, poniendo énfasis en su importancia–, el cáliz que se ofreció a Cristo. Uno de los ejemplos más tempranos de ello lo constituye el retablo de San Eugenio de la catedral de Toledo, de Gherardo Starnina (s. XIV), quien subraya a los ojos del fiel la infidelidad de los seguidores de Jesús, incluso más que su oración ante el cáliz, que irradia un aura mística; prueba de su condición de contenedor de la voluntad de Dios. Colart de Laon es todavía más explícito en su *Oración en el huerto con el donante Luis I de Orleans* (1405-1408, Madrid, MP, P008106), cuando manifiesta a Dios-Padre en el cielo enviando, con los haces de luz que lo envuelven, el cáliz al Hijo[87] [fig. 35].




Figs. 34 y 35. La oración en el huerto, *Tríptico de la Redención del Prado*, Maestro de la Redención del Prado, ca. 1450. Madrid, Museo del Prado, P001888; *Oración en el huerto con el donante Luis I de Orleans*, 1405-1408. Madrid, Museo del Prado, P008106.

Otro retablo bien reconocido, el de la capilla mayor de la Cartuja de Miraflores, obra de Gil de Siloé y Diego de la Cruz (1496-1499), reproduce, sin fisuras, el modelo prototípico de la oración: ante los ojos de Cristo se presenta el cáliz, que pasará de los que duermen, ajenos a la llegada al huerto de Judas y su cohorte. Paradigma icónico que

[87] Así sucede también en un nuevo libro de horas, este procedente de Tours (ca. 1460, Nueva York, MoL, M.199, fol. 143r).

fue seguido, con fidelidad, por la retablística hispana de principios del quinientos, representada por nombres propios como Damián Forment, autor del retablo mayor de la iglesia de San Pablo de Zaragoza (1511-1531); Giralte de Bruselas, nombre asociado al retablo mayor de la catedral de Oviedo (1512-1517), en cuya construcción participaron también Juan de Balmaseda, Guillermo de Holanda, Esteban de Amberes y León Picardo; o Juan de Flandes, autor de una *Oración del huerto* procedente de la iglesia de San Lázaro de Palencia (1514-1520, Madrid, MP, P002936)[88].

El culto popular a los dolores de Cristo dio como fruto, entre las élites sociales, obras de devoción particular como el *Pasionario del Infantado* o *Mendoza*, de Bernardino de Canderroa y Alonso Vázquez (ca. 1518-1519, Madrid, CLG, 2764): pasionario para laicos ricamente iluminado, que en el *introito* de la *Passio Domini Nostri Ihesu Christi secundum Iohannem* muestra, en la *«P»,* la oración en que Cristo aceptó su destino –después narrado–, en su mínima expresión iconográfica: Jesucristo ora ante una colina, en la que se eleva un cáliz.

En Europa central, los creadores de los panoramas de Pasión[89] convinieron acoger, sobre el sustrato visual contemporáneo y la mirada fija en las estrecheces de sus tablas, la idea del cáliz litúrgico elevado en lo alto del roquedal, documentada –entre otras– en las Pasiones de Hans Memling (ca. 1490, Turín, MRT), Lovaina (ca. 1500, Lovaina, MML) y Lisboa (1495-1497, Lisboa, MNAA) [fig. 36][90].

[88] A estas obras aún cabe sumar otras, como un *Calvario* flamenco o hispano-flamenco (fines del s. XV, Madrid, MP, P007689); o el retablo mayor de la colegiata de San Isidoro de León, obra de Lorenzo de Ávila, Antonio Vázquez y Andrés de Melgar (1525-1530).

[89] El concepto de «panorama de Pasión», acuñado por autores como Gormans (2004) o Kopania (2020), hace referencia al género artístico desarrollado en el candente contexto teológico centroeuropeo de los últimos años del cuatrocientos y el primer siglo XVI, que mostraba en disposición panorámica distintos misterios de la Pasión, en el marco de cuidadas *vedutas* de Jerusalén, en ocasiones basadas en los itinerarios de peregrinaje de Tierra Santa.

[90] Asimismo, la oración del huerto fue recogida por los panorames de *Pasión* de San Jaime de Toruń (ca. 1480-1490), Pont-Saint-Esprit (finales del s. XV, Pont-Saint-Esprit, MAS), Baltimore (finales del s. XV, Baltimore, WAG, inv. 37.776) y Hiëronimus Cock (ca. 1530, Antwerp, MMAA, no. inv. 136).



Fig. 36. Pasión de Cristo, 1495-1497. Lisboa, Museo Nacional de Arte Antiga.

Con el avance del siglo XVI el ángel de Getsemaní se ganó buena parte de la credibilidad sobre el soporte artístico. Pocos fueron, desde entonces, los artistas que no se vieron arrastrados por estos referentes, en que el cáliz continuó perviviendo, pero ahora en condición de atributo. La tradición medieval solamente pervivió, residual, en manos de algún artista, como Colin Nouailher, autor de una placa de esmalte (segunda mitad s. XVI, Roma, MV, MV.64499.0.0), o de un grabador anónimo inglés, a quien debemos una obra titulada con una cita bíblica: *«Tristis mea est anima usque ad mortem»* [«Mi alma está triste hasta la muerte» (Mt 26,38)] (1667-1743, Londres, BMu, 2010,7081.12). La inscripción ilustra, sin paliativos, lo que el grabador expresa en la imagen: Jesús, con una tristeza casi desesperada, es iluminado por el Padre, cuyo poder dispone un cáliz que el Hijo se dispone, miedoso, a coger.

Cristo carga sobre él la cruz que el Padre le ofrece. Voluntad expresada con toda claridad por Antonie Wierix II en un *Rosario Doloroso* (1605-1619, Ámsterdam, RijM, RP-P-1898-A-19832) [fig. 37], en que Dios envía a Jesús el cáliz que habría de beber por el bien de la humanidad, con una crucecilla premonitoria de la pasión como contenido.



Fig. 37. La oración en el huerto. *Rosario Doloroso*, Antonie Wierix II, 1605-1619. Ámsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1898-A-19832.

Estas tendencias retardatarias se manifiestan también, al otro lado del continente, en los iconos de la tradición ortodoxa. En una *Anástasis* acompañada de imágenes de la pasión (1730-1740, Florencia, PPtt, 1890), a la manera medieval, a Cristo orante se le aparece en el firmamento, entre un aura de nubes, el cáliz que el Padre le ofrece, con una patena sobre él. Sobre aquel cáliz versaba el mismo Quevedo, en el Soneto II, «Adán en Paraíso, Vos en Huerto», de su célebre *Declamación de Jesucristo a su Eterno Padre en el Huerto*[91]*:*

> «Adán en Paraíso, Vos en Huerto;
> él puesto en honra, Vos en agonía;
> él duerme, y vela mal su compañía;
> la vuestra duerme, Vos oráis despierto.
> (...)
> Cáliz bebéis que vuestro Padre envía;
> él come inobediencia y vive muerto» (vv. 1-4, 7-8).

## IV. Un ángel se aparece a Cristo

En la tradición cristiana –y en otras religiones, como el judaísmo y el islam– los ángeles son seres espirituales, enviados por Dios a la tierra para comunicar sus designios. Tras múltiples apariciones veterotestamentarias, los *ággelos* –como fueron citados estos seres en la Biblia– reaparecieron en instantes clave del ministerio terrenal de Jesús, como fueron la Anunciación a María, la Natividad, la oración en Getsemaní o

[91] Varela Gestoso, M. I., *«Declamación de Jesucristo a su Eterno Padre en el Huerto* y unos sonetos de Quevedo: intertextualidad prosa-poesía». García de Enterría, M. C. y Cordón Mesa, A. (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO),* Editorial Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1998, p. 1614.

la Resurrección[92]. Cuando Jesús, en agónica oración, espera una respuesta del Padre, san Lucas explica que Dios envió «un ángel venido del cielo que le confortaba» (Lc 22,43) con su presencia, sin mediar palabra alguna con él.

A aquel misterioso ángel confortador, no identificado por el evangelista, la literatura parabíblica lo bautizó, en cada rincón de la Cristiandad, bajo nombres distintos: muchos devocionarios europeos reconocieron en aquel emisario divino a los arcángeles Miguel o Gabriel, mientras que los apócrifos orientales vieron en él a Jegudiel –también conocido como Jehudiel, Yehudiel o Egudiel[93]–, nombre que las tradiciones ortodoxa y católica oriental atribuyeron a uno de los siete arcángeles ante el trono de Dios, que se citan en el Apocalipsis: «vi entonces a los siete ángeles que están de pie delante de Dios, y les fueron entregadas siete trompetas» (Ap 8,2). Aunque, identificaciones aparte, en las manos de tratadistas, dramaturgos y artistas, en el ángel de Getsemaní primó siempre el papel de consolador y mensajero de la voluntad divina, por encima de la individualidad de un ser de identidad dudosa –cuando no insignificante–.

El ángel enviado por Dios a Getsemaní fue el recurso más recurrido por los artistas para visualizar la voluntad salvífica del Padre, frente al miedo –confiado– del Hijo; y por ende para evidenciar, a los ojos de los fieles, la generosa libración del Salvador en manos de Dios, a través de su emisario. Esta lectura del pasaje ya se entreveía en la primera obra conocida que se basó en el testimonio de Lucas: un evangeliario ilustrado por los talleres de Bizancio (s. XI, Viena, MMK, Theol.gr.154, fol. 206r), que ofrecía a la Iglesia oriental la sagrada Escritura y, llegado su relato al huerto de los Olivos, mostraba a Cristo postrado en oración desesperada. Era entonces cuando el ángel bajaba del cielo para, a sus espaldas, consolarle y acoger, en nombre de Dios, el ofrecimiento de Jesús al Padre[94].

---

[92] Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), op. cit., p. 25.

[93] De hecho, la primera cita –documentada– a Jegudiel aparece en la tradición hebrea, en el libro apocalíptico de Enoc (300-200 a.C.). Egudiel, en palabras literales, significa «la penitencia de Dios». A Jegudiel, «el que muestra gratitud a Dios», la Iglesia oriental lo visualizó con un flagelo penitencial y la corona de la salvación ganada en la mano.

[94] El ángel –o ángeles– sin atributos aparece también en la *Biblia de Ripoll* (primera mitad del s. XI, Roma, BAV, lat.5729, fol. 369r), en un *Evangeliario* (1050-1099, Parma, BPl, pal.5, fol. 90r), en el claustro de la catedral de Saint-Trophime de Arles (1180-1199), en las pinturas murales de la iglesia serbia de Mileševa (1200-1249), en un *Evangeliario bizantino* (1280-1299, Los Ángeles, PGM, Ludwig II.583.MB.49, fol. 68r), en un relicario de Umbría (s. XIV, Barcelona, CPO), en el trascoro de Notre-Dame de París (1300-1310), en las pinturas murales de Santa Chiara de Rávena, de Pietro da Rimini (1300-1320); en las pinturas murales de la capilla de San Nicola de la Basílica de San Nicola de Tolentino

El papel de interlocutor entre Padre e Hijo del ángel se hizo bien palpable en un *Leccionario* bizantino del monasterio de Dionysiou, en el monte Athos (1055-1099, 587, fol. 66r) [fig. 38], pues el emisario divino –que se mantiene igualmente oculto a Jesús– comparte imagen con Dios, manifestado en el arco del cielo; de modo semejante a como ocurre en otro libro constantinopolitano, como es una edición de la *Liturgia* de san Juan Crisóstomo (1050-1099, Jerusalén, GOPJ, Staurou 109, fol. 21), en que el cielo envía a la tierra al ángel[95].



Figs. 38 y 39. La oración en el huerto. Leccionario bizantino, 1055-1099. Monte Athos, monasterio de Dionysiou, 587, fol. 66r; *Salterio de Ingeborg*, 1195-1200. Chantilly, Musée Condé, Ms.9, fol. 24v.

En Europa occidental, el pionero *scriptorium* que iluminó el *Salterio de Ingeborg* (1195-1200, Chantilly, MCo, Ms.9, fol. 24v) [fig. 40], dio con una efectista –en la medida que singular– solución, de la que, no en vano, ya informó la primera historiografía[96]. En su particular periplo por la vida y obra de Cristo, en su parada en Getsemaní, el salterio contemplaba cómo dos ángeles turiferarios incensaban al

(1300-1349); en un díptico de Emilia-Romagna (1325, San Petersburgo, MEr, 6314), en una oración del huerto del Maestro del Altar de Vyšší Brod (ca. 1350, Praga, NGP); en el sepulcro de Isabel de Castro del monasterio de Alcobaça (ca. 1355); en un tríptico sienés (1380-1399, Siena, PNa, 156); en un tríptico de marfil, con tipos de la vida y Pasión de Cristo (principios del s. XV, taller Embriachi, Turín, PMMC); en el retablo mayor de la iglesia de Santa María la Mayor de Trujillo, obra de Fernando Gallego y su taller, y del Maestro Bartolomé (1490); en una *Oración en el huerto* del círculo de Correggio (primera mitad del s. XVI, Parma, PS), en la pintura *Cristo rezando en el huerto de Getsemaní* de Marco Basaiti (1510 o 1516, Venecia, GAV), en el retablo mayor de la catedral de Huesca, de Damián Forment (1520-1533) o en un libro de horas procedente de Tours (1530-1535, Nueva York, MoL, M.452, fol. 18v).

[95] El arco del cielo envía al ángel de Dios en una placa de marfil italiana, quizá perteneciente a un frontal de altar o a un altar portátil (ca. 1100, Bologna, MCi).

[96] Doncoeur, P. P., *Le Christ dans l'Art Français,* Éditions d'Histoire et d'Art, Librairie Plon, París, 1939, pp. 120-121.

Salvador, afirmando en el perfume sagrado su condición divina. No menos original fue la apuesta de los ilustradores por consagrar la ventana inferior de la lámina a mostrar cómo, «a un tiro de piedra», los doce discípulos habían caído presos del sueño.

De Bizancio al Sacro Imperio comprobamos cómo, en las primeras imágenes del ángel de Getsemaní, jamás se estableció relación alguna entre Cristo y el emisario divino. En manos de los talleres imperiales, el ángel se convirtió en una presencia invisible de Dios, que venía a consolar a Cristo en aquel agónico trance. Sin embargo, a juzgar por el pensamiento eclesial –inaugurado por la patrística y refrendado por muchos literatos–, el Padre también envió a su emisario para que encauzara a su Hijo por la vía de la salvación. A las comunidades cristianas se las catequizó en el mensaje salvífico del ángel y, ya en las postrimerías del siglo XI, los artistas aceptaron revelar el íntimo encuentro entre Jesús y el emisario.

Los creativos talleres bizantinos podrían haber contribuido a la tarea de visualizar el diálogo entre Cristo y el ángel. En la segunda mitad del doscientos, el *Evangeliario del príncipe Vasak*, libro armenio procedente de la fortaleza de Rum Kalesi (Washington DC, FGA, F1932.18, fol. 512) [fig. 40], entablaba una conversación entre ambos acerca del destino del Salvador –sin fundamento evangélico alguno–[97].

Traídas por el arte oriental, o quizá *motu proprio*, estas concreciones icónicas se prodigaron a partir del siglo XI por todo el románico europeo. En las pinturas murales de la iglesia abacial de Sant'Angelo in Formis de Caserta (1072-1087) [fig. 41], el ángel se acercaba a Cristo, para consolarlo y comunicarle la voluntad divina; y los transeúntes de Perrecy-les-Forges podían apreciar en la portada de su iglesia de Saint-Pierre-et-Saint-Benoît (ca. 1125) cómo el Señor y el ángel de Dios conversaban. De hecho, la tradición italiana, siempre vuelta hacia Bizancio, custodió por largo tiempo esta fórmula narrativa, con que el mismo Lorenzo Ghiberti contó durante el diseño de las puertas norte del baptisterio de Florencia (1403-1424) [fig. 42]. Sobre aquel relieve, Giorgio Vasari destacaría en sus *Vidas* (1550s) como en «la Adoración en el huerto», se podía

[97] La conversación entre Jesús y el ángel se hace palpable también en una *Crónica de Cristo* de Regensburg (ca. 1360, Nueva York, MoL, M.769, fol. 287v).

«apreciar el sueño de tres Apóstoles en diversas actitudes», en realidad admirado por la capacidad de Ghiberti por individualizar a sus figuras[98].

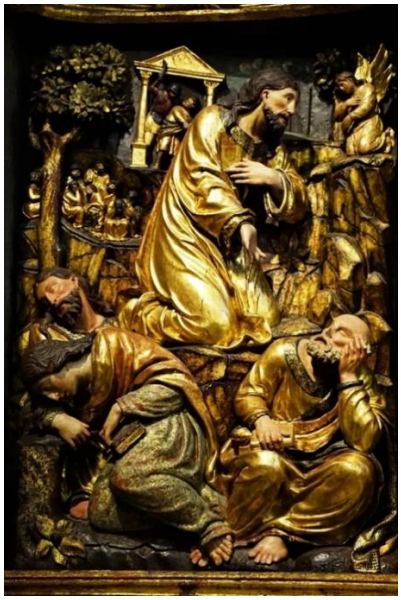




Figs. 40 y 41. La oración en el huerto. *Evangeliario del príncipe Vasak,* taller armenio procedente. Washington DC, Freer Gallery of Art, F1932.18, fol. 512; pinturas murales de Sant'Angelo in Formis, Caserta, 1072-1087.

Es más, la preeminencia de la visualidad italiana en el arco mediterráneo, del *trecento* al Renacimiento, pudo legar estas concreciones icónicas a la permeable Corona de Aragón, donde el catalán Ferrer Bassa, en las pinturas de la capilla de San Miguel del monasterio de Pedralbes (1346) [fig. 121], o el valenciano Damián Forment, en el retablo mayor de San Miguel de los Navarros de Zaragoza (1534-1542) [fig. 43], dieron voto de fe a la aparición del ángel.

[98] Vasari, G., *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos,* Cátedra, Madrid, 2002, p. 228.

Figs. 42 y 43. La oración en el huerto. Puertas norte del baptisterio de Florencia, Lorenzo Ghiberti, 1403-1424.

Las intenciones del ángel todavía se revelaron más explícitas cuando la Iglesia y sus artistas confiaron en manos del mensajero el cáliz que Dios ofrecía a su Hijo. Las primeras tentativas de figurar el cáliz de la salvación en manos del emisario se registraron en Europa durante el siglo XII, al tiempo que se difundía por el continente la visualidad de la copa solitaria en medio del paraje de Getsemaní. De hecho, alguna imagen temprana –con ecos no desdeñables–, como la ilustrada en el *Salterio de san Albans* (1125-1149, Hildesheim, DB, St. Godehard 1, fol. 135v), no estableció contacto alguno entre el ángel y el cáliz, que figuraba el destino que el mensajero divino había venido a anunciarle[99]. Destino ya aceptado en las puertas de la catedral de Split (1214) [fig. 44] y en la cruz que preside el presbiterio de la iglesia sueca de Fröjels (1280-1320), cuando Cristo elevaba con sus manos –quizá con trasfondo eucarístico– la copa que el ángel le había entregado.

[99] Ángel y cáliz, aún sin contacto físico el uno con el otro, aparecen también en la inicial de las laudes de Pentecostés de un libro de horas flamenco (1280-1299, Londres, BL, Add.24681, fol. 87r); en las pinturas murales de la iglesia de Sankt Georg de Rhäzüns, en Suiza (1350-1399); en un libro belga de *Meditaciones devocionales en la pasión de Cristo* (1500-1520, Princeton, PUL, Garrett 135, fol. 1v); en las pinturas murales de la iglesia de San Sebald de Nuremberg (1500-1550); o en un retablo, parcialmente conservado, de Ambrogio Bergognone (1501?, Londres, NG, NG1077.1), en la obra *Cristo en el Monte de los Olivos* de Albrecht Dürer (1515, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-1175), en la *Oración en el huerto* de Antonio Pereda y Salgado (s. XVII, Madrid, MP, D000174) o en *Cristo en el huerto de Getsemaní* de Wenceslaus Hollar (1670, Ámsterdam, RijM, RP-P-1907-2837).






Figs. 44 y 45. La oración en el huerto. Puertas de la catedral de San Domnius de Split, 1214; mosaicos de la catedral de Monreale, 1180-1199.

En Split, el ángel descendía a Getsemaní desde el cielo, figurado en un clípeo que encierra el busto de Dios. Recurso, por el que se revelaba el verdadero origen de la noticia, manido por otros artistas medievales, como el pintor de la oración del huerto de la capilla Scrovegni de Padova (s. XIV), el escultor de una posible predela (1380-1420, Toulouse, MAT, Ra 775 A) o el Maestro de Bolea, autor del retablo mayor de la colegiata de esta población oscense (1490-1503).

El ángel confortador no ostentaba, pues, ningún poder, sino el delegado por quien lo enviaba. El mundo bizantino fue en este sentido clarividente, cuando entregaba al ángel el cetro de la autoridad divina, de quien él era mensajero[100], en los mosaicos de la catedral de Monreale [fig. 45] o en las pinturas murales del monasterio chipriota de Agios Neophytos (1180-1199).

Vemos, así, cómo cada artista concedió al ángel un papel más o menos relevante en la determinación final de Cristo. Si unos artistas hicieron del ángel un mero mediador entre cielo y tierra, otros lo convirtieron en una extensión del poder divino. Sobre todo, cuando era el ángel quien tomaba las riendas de la salvación, ofreciendo a Jesús beber del cáliz[101], en el *Salterio de Lambert le Bèque* (1280-1290, Cambridge, FMC, 288, fol.

[100] El cetro hace su aparición, fuera del mundo bizantino, en un *cuaderno de bocetos* procedente de la Baja Sajonia (1200-1249, Wolfenbüttel, HAB, Guelf.61.2.Aug 8º, fol. 92r).

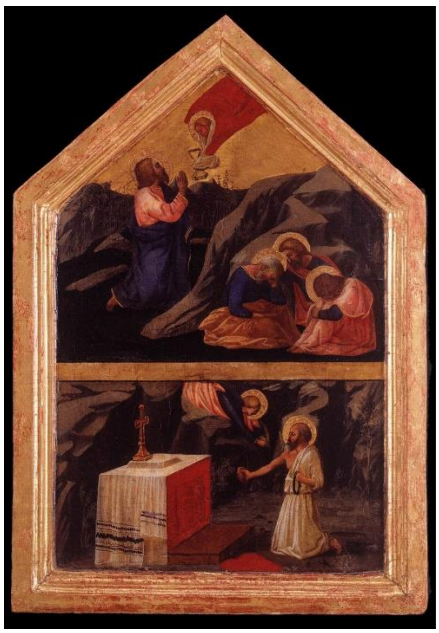
[101] Se cuentan por miles, las obras inscritas en el seno de esta variante del tipo, de origen medieval y con una amplísima proyección hasta el mundo contemporáneo. Además de las más arriba citadas, destacamos las siguientes obras: la predela del retablo de la iglesia de Santa María de Rubió, obra del Maestro de Rubió (tercer cuarto del s. XIV, Vic, MEV, 850, 849); el *Tríptico de Estouteville*, obra procedente de

131v) o en un políptico que el Maestro de Fossa pintó para Spoleto (1300-1349, Roma, MV, 40123). En esta última y otras obras italianas[102], la sacralidad del cáliz que el ángel ofrece a Cristo queda patente en el paño de pureza con que lo sostiene, al modo como la

Alemania (1374-1399, Londres, CG); un retablo de la iglesia de San Eustorgio de Milán (1380-1420), el retablo de Sant Jordi del Centenar de la Ploma, obra de un grupo de artistas encabezado por Marçal de Sas y Miquel Alcanyíç, para la iglesia de Sant Jordi de València (principios del siglo XV, Londres, VAM, 1217-1864); los relieves de la fachada principal de San Petronio de Bolonia, obra de Jacopo della Quercia (1425); la pintura de *Cristo en el huerto de Getsemaní* de Giovanni de Paolo (1430-1435, Roma, MV), el retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca, obra de Daniel, Sansón y Nicolás Delli, más conocido como Nicolás Florentino (1430-1450); el fresco que sobre el pasaje Fra Angelico pintó para una de las celdas del convento de San Marcos de Florencia (ca. 1450); la predela de un retablo, atribuida al Maestro Morata (segunda mitad del s. XV, Nueva York, MMA, 10.12a, b); la predela del retablo de Nuestra Señora de los Ángeles y la Eucaristía de la cartuja de Valldecrist, de Joan Reixach (ca. 1454, València, MBA, 2101 a 2108); la *Oración en el huerto* de Giovanni Bellini (ca. 1455, Londres, NG), un libro de horas procedente de Angers (ca. 1470, Nueva York, MoL, M.263, fol. 1r), la *Oración en el huerto de los Olivos* de Antonio Mantegazza (ca. 1480, Pavía, MCe), el *Retablo de la Flagelación* (Maestro de Oña, ¿fray Alonso de Zamora?, 1480-1494, Madrid, Cp), *Cristo en el Huerto de Getsemaní* de Perugino (ca. 1485, Florencia, GU, 193927), *Cristo en el huerto de los Olivos* de Niccolò da Foligno (1492, París, ML), el retablo mayor de la catedral de Toledo, obra colectiva de Maestre Petit Juan, Maestro Rodrigo, Copín de Holanda, Sebastián de Almonacid, Felipe Bigarny y otros (1498-1504); el retablo de la Virgen de los Llanos de la catedral de Albacete (Maestro de Albacete, s. XVI), tríptico de esmaltes con escenas de la Pasión de Cristo, de los talleres de Daroca, procedente de la iglesia de Santo Domingo de dicha ciudad aragonesa (ca. 1500, Madrid, MAN, 51915); la *Oración del huerto* de Roderic y Francesc de Osona (ca. 1500, Madrid, MP, P006900), una versión de la oración, procedente de San Marcos de Florencia, atribuida al Maestro de Marradi (1500-1510, Florencia, GU, 900228347), la *Oración en el huerto* de Felipe Pablo de San Leocadio (1500-1549, València, MBA), Cristo en el huerto de Getsemaní de Hans Lützelburger (1502-1510, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-22.328), la reja mayor de la capilla Real de la catedral de Granada, obra del Maestro Bartolomé (1518-1520); un libro de horas francés (ca. 1520, Nueva York, MoL, M.632, fol. 18v), la sillería del coro del monasterio de San Benito el Real de Valladolid, de Andrés de Nájera (1525-1529, Valladolid, MNE, CE0062/030); la *Agonía de Cristo en el monte de los Olivos* de Girolamo Muziano (1528-1592, París, ML, INV 5100), el fragmento de un retablo (1534-1566, Madrid, CLG, 2571), *La oración en el huerto de Getsemaní* de Jacopo Tintoretto (1543-1544, México, MSo), una *Oración de Cristo en el huerto de Getsemaní* de Giorgio Vasari (1554-1556, Florencia, GU, 900295794), el retablo mayor del monasterio de Sant Jeroni de Cotalba, obra de fray Nicolau Borràs (ca. 1575, València, MBA); *Cristo en Getsemaní* de Crispijn van den Broeck (1576, Ámsterdam, RijM, RP-T-1884-A-294), el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Durango, de Martín Ruiz de Zubiate (1578-1590); *Cristo en el huerto de Getsemaní* de Guasparri Papini, procedente del palazzo degli Uffizzi de Florencia (1589-1592, PPtt); una *Oración en el huerto* de Ludovico Carracci (ca. 1590, Madrid, MP, P000074), la *Oración en el huerto* de Pedro de Orrente (primera mitad del s. XVII, Madrid, RASF, 371), una pintura mural en Montecatini (primera mitad del s. XVII), *Jesús en el huerto de los Olivos* de El Greco (1600-1607, Buenos Aires, MBA), *La agonía en el huerto de Getsemaní* de Giovanni Battista Rovedata (1616, Verona, MCas), *Cristo en el huerto de Getsemaní* de Gerrit van Honthorst (ca. 1617, San Petersburgo, MEr, ГЭ-4612), *Cristo en el huerto de Getsemaní* de Nicolaes de Bruyn (1618, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-16.126), el *Cristo en el huerto de los Olivos* de Jérémie Le Pilleur (1629, Rouen, MBA), *Cristo en Getsemaní* de Benoît Thiboust (1629-1729, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-74.505), un tapiz popular con la oración en el huerto (s. XVIII, Nueva York, CHSDM), el conjunto de retablos de la capilla del Santo Cristo de la catedral de Ourense, obra de Francisco de Castro (principios del s. XVIII); *Cristo en el huerto de Getsemaní*, de Paul Troger (1712-1762, Nueva York, MMA), una *Oración en el huerto* atribuida a Giuseppe Bazzani (ca. 1730, Florencia, GU), otra de Sebastiano Ricci (ca. 1730, Viena, KM) o la *Oración en el huerto* de Pau Montaña Cantó (1795-1798, Madrid, MP, D007483).

[102] Estas son, entre otras, la *Agonía en el huerto de los Olivos* de Andrea della Robbia (ca. 1520, París, ML); el fresco de la oración en el huerto que Pontormo pintó, en el ciclo de la pasión del claustro de Certosa de Galluzzo (ca. 1523-1525); el *Cristo en el huerto* de Giorgio Vasari, del monasterio de Camaldoli (1571); una tabla de un posible retablo (1590-1610, Empoli, PMCA); una oración del huerto en la iglesia de la localidad toscana de San Marcelo Pistoiese (s. XVIII); y la *Agonía en el huerto* de Carle Vanloo (ca. 1760, Los Ángeles, PGM, 2000.62).

liturgia romana conminaba al clero a trasladar las especies eucarísticas consagradas[103]. De hecho, Massaccio (1424-1425, Altenburg, LnMA) [fig. 46], y más tarde Donatello, en su púlpito de la Pasión (1460-1466) [fig. 47], dotaron a sus ángeles, para ofrecer el cáliz a Jesús, de verdaderos capillos o humerales: prenda litúrgica, nacida en el siglo XIV para manipular el Santísimo Sacramento, en celebraciones claustrales y externas.





Figs. 46 y 47. *Cristo en el huerto de Getsemaní*, Massaccio, 1424-1425. Altenburg, Lindenau-Museum; *Púlpito de la Pasión*, Donatello, 1460-1466. Florencia, basílica de San Lorenzo.

No faltaron, en este sentido, las imágenes en que Dios ofreció a Cristo, a través de su mensajero, las especies eucarísticas, recordando a los fieles el sentido de la celebración de la misa. Así sucede en el retablo de la Pasión, del círculo de Juan Sánchez de Castro (segunda mitad del s. XV, Sevilla, MBA) o en *La oración en el huerto* que Juan Correa de Vivar pintó para un retablo, destinado al claustro del monasterio jerónimo de Guisando (1533-1535, Madrid, MP, P000688)[104].

[103] El paño de pureza se ha documentado también en la Oración del huerto de Jacopo Chimenti, 'l'Empoli' (1551-1640, Arezzo, MNAMM).

[104] El cáliz con la hostia le es ofrecido por el ángel a Cristo en *La agonía en el huerto* de Jan Gossart (ca. 1510, Berlín, SM). En otras obras, el ángel y las especies eucarísticas no tienen contacto. Así sucede en un libro de horas de Tournai (1480-1490, Nueva York, MoL, M.171, fol. 9r), en el grabado *Cristo en el Monte de los Olivos* del Maestro Iam van Zwoll (1480-1490, Ámsterdam, RijM, RP-P-1980-111) o, tardíamente, en otro grabado, *Cristo en el huerto de Getsemaní*, de Heinrich Ulrich (1582-1671, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-54.910).
Por último, se han documentado obras en que el emisario presenta a Jesús la cruz, junto al cáliz con la hostia: el *Libro de oración de Maréchal de Gié*, libro procedente de Tours (ca. 1500, Nueva York, MoL, M.292, fol. 24v); un tapiz de Pieter van Edingen (1511-1520, Ámsterdam, RijM, BK-1959-63), una serie de grabados de *La Pasión*, de Lucas van Leyden (1521, Londres, BMu, 1849,1027.21) o la *Agonía de Cristo en el monte de los Olivos* de un seguidor de Frederik Sustris (1540-1599, París, ML, INV 21325).

Incluso, en unas *Vitae Sanctorum* (1325-1335, Nueva York, MoL, M.360, fol. 6) [fig. 48], el ángel de Dios se entrometía en el diálogo entre Padre e Hijo, alcanzando con su diestra a Cristo, para consolarlo ante el duro camino a la salvación que le aguardaba. Jesús, conocedor de la voluntad del Padre, alarga sus manos, para acoger el cáliz que se le ofrece. Imagen, esta –y aún otras del período–, en sintonía con el relato evangélico, reforzado por san Buenaventura, que en sus *Meditaciones* se refirió al papel consolador del ángel[105].




Fig. 48. La oración en el huerto y el prendimiento. *Vitae Sanctorum*, 1325-1335. Nueva York, Morgan Library, M.360, fol. 6.

Basta un análisis superficial de estas obras para comprobar cómo Cristo, a medida que el tiempo avanzó –y el acervo de recursos visuales se acentuó–, externalizó con mayor vehemencia la agonía que el Evangelio citó. La expresión más cruda del sufrimiento de Jesús era una vía directa hacia la identificación de cualquier fiel con el sacrificio al que –según anunciaba la Iglesia desde los púlpitos– Cristo se había sometido por la redención humana. La potencialidad del binomio entre emocionalidad y fe fue bien entendida, a fines de la Edad Media, por autores como Thomas de Kempis, quien en su *Imitatio Christi* (1418-1427) subrayaba la obediencia, pese a los dolores carnales, de Cristo al Padre, sobre el legado rico literario que la religiosidad mendicante venía aportando a la piedad empática. Un autor en la órbita del franciscanismo, Juan de

[105] Escribe san Buenaventura: *«Angelus apparuit ad confortandum, non propter suam indigentiam, sed propter confortationem nostram... Haec igitur Angelorum confortatio nobis impetrat la parola agonia, scrive: 'in hoc enim mira est pugna inter naturam et gratiam, inter rationem et sensualitem; quam quidem agoniam habuerunt sancti Martyres, et habent viri iusti'»* (*Com. in Lc*., n. 55s, p. 557; Poppi, A. M., op. cit., p. 79).

Caulibus, en la *«Meditacio Passionis in hora matutinali»* de sus *Meditaciones vite Christi* (ca. 1300) ofrecía a sus lectores un largo testimonio sobre el encuentro entre Cristo y el príncipe de los ejércitos celestiales, san Miguel, que –según relataba Caulibus– se personó aquella noche en el huerto para recoger la voluntad salvífica del Hijo de Dios y consolarlo con la promesa de la vida eterna:

> «Mientras el Señor Jesús estaba orando así y estaba turbado, he aquí, el ángel del Señor, el príncipe Miguel, se presentó junto a él y lo fortaleció, diciéndole: '¡Ave, Señor, Dios mío Jesús! Rogué tu oración y tu sudor sangriento a tu Padre en presencia del tribunal de arriba, y rogamos a todos los que se acercaron que pasara de ti esta copa. Y el Padre respondió: Mi amadísimo Hijo Jesús sabe que la redención del género humano que tanto deseamos no puede hacerse tan decentemente sin el derramamiento de su propia sangre: y por tanto, si quiere la salvación de las almas, debe morir por ellos. Entonces, ¿qué decides hacer?' Entonces el Señor Jesús respondió al ángel: 'Deseo la salvación de todas las almas, y por eso prefiero morir para que las almas que el Padre creó a su propia imagen puedan ser salvadas' (…). Y el ángel le dijo: 'Sé fuerte, entonces, y actúa con valentía. Porque los nobles deben hacer grandes cosas y los magnánimos deben soportar dificultades. Pasarán rápidamente por las dificultades y triunfarás para siempre en la gloria. Dice el Padre que está siempre con vosotros y que él mismo protegerá a vuestra madre y a los discípulos, y os los devolverá sanos y salvos' (…). Y se entristeció como un hombre y se despidió de él (…). Entonces el hombre se levantó por tercera vez de su oración, todo empapado en sangre: veámoslo secándose la cara, o quizás incluso lavándose en el arroyo…» *(Meditaciones vite Christi,* cap. LXXV, 84-115, pp. 259-260)[106].

En el trescientos, *Lo Cartoxà,* Ludolfo de Sajonia, insistía en que *«stigué en la sua presència sanct Miquel (…) en humana figura»* (*Lo quart del Cartoxà, Del primer completori,* fol. 10v-r). Buena conocedora de aquellos relatos, sor Isabel de Villena, en su *Vita Christi* (1497), daba fe de *«Com lo Senyor fonc visitat e confortat en l'agonia e*

[106] El pasaje completo de Caulibus indicaba en su versión original: *«Cum autem sic orat et anxiatus Dominus Iesus, ecce angelus Domini, princeps Michael, astitit confortans eum, dicens: Salvete Domine Deus meus Iesu. Oracionem vestram et sudorem vestrum sanguineum Patri vestro optuli in conspectu tocius curie superne, et omnes procidentes supplicavimus ut calicem hunc transferret a vobis. Et respondit Pater: Novit dilectissimus Filius meus Iesus, quod humani generis redempcio quam sic optamus, sine sui sanguinis effusione sic decenter fiieri non potest: et ideo, si vult salutem animarum eum oportet pro ipsis mori. Quid ergo facere decernitis? Tunc respondit Dominus Iesus Angelo: Salutem animarum omnino volo, et iccirco pocius eligo mori ut salventur anime quas ad suam imaginem Pater creavit, quam velim non mori et eciam anime redimantur. Fiat igitur voluntas Patris mei. Et Angelus ad eum: Confortamini ergo et viriliter agite. Excelsum enim decet magnifica facere et magnanimum ardua tolerare. Cito pertransibunt penosa et perpetuo gloriosa succedent. Dicit Pater quod semper vobiscum est et quod matrem vestram et discipulos ipse servabit, eosque vobis reddet incolumes. Et humilis Dominus reverenter et humiliter suscipit hanc confortacionem eciam a sua creatura, considerans se esse minoratum paulo minus ab angelis dum est in hac lacrimarum valle. Et sic contristabatur ut homo et valefecit ei. Sic ex verbis Angeli fuit confortatus ut homo rogans ut eum Patri et toti celesti curie commendaret. Surgit igitur tercio ab oracione totus sanguine madefactus: quem conspice tergentem sibi vultum vel eciam forte in torrente lavantem, totumque afflictum reverenter cerne intimeque compatere, quia sine ingenti acerbitate doloris hoc sibi contingere non potuit»*.

*suor de sang per lo gran príncep sant Miquel»* y, dando rienda suelta a sus piadosas contemplaciones, aportaba su particular versión del encuentro del arcángel con Cristo:

> *«Estant així sa majestat en aquesta batalla d'amor e dolor, jaent en terra sens negun moviment, tot cobert de sang, fon aquí davant sa senyoria lo gran missatger del seu Pare, ço és, lo príncep sant Miquel, en forma humana, ab gran companyia d'àngels, segons a tant solemne missatgeria se pertanyia. E Jesús, Senyor nostre, veent lo embaixador del seu Pare eternal, prengué gran confort en aquella sua delicada humanitat, qui era cansada per tanta dolor e pena, e dreçà's arrimant-se a una penya qui prop li estava. E sant Miquel, essent junt ab sa clemència, féu-li la reverència e adoració que a son Déu e Senyor se partanyia, e, agenollat davant sa senyoria, començà explicar la seu missatgeria…»*

Se entablaba, entonces, una larga conversación entre Cristo y san Miguel, que se iniciaba con la comunicación, de boca del arcángel, del deber salvífico que el Hijo habría de consumar, mediante crueles pruebas, cuyos responsables –le prometía el mensajero–pagarían su culpa en el día del Apocalipsis. En respuesta al mensaje traído por el Padre, Cristo comunicaba al ángel haber sentido la confortación divina y le expresaba, presto, su voluntad decidida de librar la batalla contra las tinieblas. Solamente imponía a Dios una condición, coherente con la piedad bajomedieval: que el poder celestial amparara a la Virgen María en los dolores que habría de sufrir durante la Pasión de su Hijo. Por último, antes de emprender el camino de retorno al cielo, el arcángel ofrecía –de modo muy similar a Caulibus– agua del torrente Cedrón a Cristo, para que se lavara el sudor sanguinolento que había emergido de él y así no infringiera tanto padecimiento a sus discípulos.

En tiempos de la *Devotio moderna*, al servicio de la conexión de las comunidades cristianas con la divinidad por la vía de las emociones, se dispuso la visualidad artística. Hijos de este contexto fueron, de hecho, los primeros grupos escultóricos dedicados al culto de Cristo en el huerto, esculpidos para el interior de las iglesias e incluso para ser ubicados a pie de calle, en la memoria de los transeúntes. Con especial recurrencia en los fosares de las iglesias, dada la lectura mortificadora de la cruda decisión de Cristo.

Así, a partir de fines del siglo XV, en el sur de Germania y en Alsacia, los *ölberge* [montes de olivos] tomaron medidas –y dimensiones emocionales– humanas, a la par que crecían los Santos Sepulcros. Así lo apreciamos en el grupo escultórico que Veit Wagner labró para una capilla interior de la catedral de Estrasburgo (1498) [fig. 49]. En él, Jesús caía de rodillas al suelo y clamaba al cielo, empequeñecido por el

sufrimiento, que pasara de él el destino que le había sido preparado. Pese a ello, el Padre le hacía saber su voluntad a través de un ángel, que –como los pasionistas habían meditado– se apareció en lo alto de una peña con el cáliz que Cristo, finalmente, bebió. Asumido su destino, por la puerta del huerto ya entraba Judas, con el precio de la traición en la mano, dirigiendo hacia el que fue su Maestro a una larga turba de soldados armados. Aún con el tumulto, los tres discípulos predilectos incumplían la voluntad expresa de Jesús, durmiendo plácidamente sobre las rocas.



Fig. 49. *Ölberge,* Veit Wagner, 1498. Catedral de Estrasburgo.

En el sur de Alemania documentamos la *Vorhalle mit ölberge* que, cobijada bajo un porche, los vecinos de Nuremberg podían apreciar adosada a la iglesia de San Lorenzo. Getsemaní era la primera estación de un largo viacrucis, obra de Adam Kraft (1493-1496), que abrazaba toda la ciudad: que pasaba por el interrogatorio de Pilato –adosado a una casa popularmente conocida, no por casualidad, como *Pilatushaus*– y tenía su culmen en un monumental calvario. Las calles de Nuremberg expresaban, en cada rincón, los sufrimientos redentores de Cristo, sin tan siquiera entrar en sus iglesias. En los muros de otra de las grandes parroquias de la ciudad, San Sebald, no faltaba su particular viacrucis, ni aún otras imágenes pasionistas añadidas, entre las cuales resaltaba por su recurrencia la oración de Cristo en el huerto. Al final del camino –simbólico– a la cruz, a los fieles les esperaba la salvación en la Jerusalén celeste.

Precisamente, esta efervescencia de imágenes se atribuye a la piedad, entorno a la Pasión de Cristo, que debieron traer a su tierra de origen los patricios nuremburgueses después de su paso por Tierra Santa. No faltaron, por entonces, los peregrinos que describieron, por escrito, su viaje, e incluso los que, como Hans VI Tucher, tomaron

buena nota de las estaciones del calvario que habían visto en tierra de Jesús. De hecho, allí donde hoy se yergue San Lorenzo hubo la capilla más antigua de la ciudad dedicada al Santo Sepulcro de Jerusalén, a la cual siguió el Heilig-Geist-Spital con otra, destruida en 1945. Los bombardeos de la II Guerra Mundial acabaron también con una capilla –de la que apenas resta como recuerdo la rotulación de las calles– dedicada a la oración en el huerto de Getsemaní, situada, por analogías con la bien conocida Jerusalén, en lo alto de la roca del castillo[107].

Un renombrado nuremburgués, Albrecht Dürer, formado en aquellos ambientes, abrió la serie de la *Pasión* con una estampa de la oración del huerto de una expresividad inaudita (1508, Nueva York, MMA) [fig. 50], que no en vano, muy pronto se ganó fieles seguidores. Frente a la actitud sumisa que la tradición venía imponiendo, Dürer enfrentó a Cristo contra su inevitable destino: al ver aparecer un ángel con la cruz que habría de cargar, el Salvador –en horas de debilidad carnal– levantaba furioso las manos al cielo, maldiciendo su instrumentalización. Aun así, el grabador alemán brindó al catálogo visual europeo otras imágenes más obedientes, en disposiciones icónicas y recursos expresivos, al legado bajomedieval, que asumieron el deber evangelizador de mostrar a Cristo orante, ante el ángel portador de la nueva de Dios, figurada en el cáliz, unas veces viudo (1497-1500, Nueva York, MMA, 60.598.57) y otras entendido como contenedor de la voluntad divina, expresada en una vaticinante crucecilla (1515, Nueva York, MMA, 68.793.1) [fig. 51].

[107] Otro ejemplo de un *ölberg* escultórico lo hallamos en la obra del Maestro von Rabenden (Berlín, SM).




Figs. 50 y 51. La oración en el huerto, Albrecht Dürer. 1508, Nueva York, Metropolitan Museum of Art; 1515, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 68.793.1.

La constante inclinación de Dürer por mostrar la cruz como el símbolo del destino diseñado por el Padre para Cristo no constituía, ya por entonces, ninguna innovación en el panorama artístico europeo. Al tenor de la candente religiosidad bajomedieval, desde los albores del siglo XV se generalizó la costumbre de confiar en manos del ángel –y de otros cuerpos celestiales, como el Padre Eterno– la cruz, para significar, con redoblada crudeza, el sacrificio voluntariamente asumido por Cristo[108]. Desde los primeros años del cuatrocientos, los obradores pictóricos de la Corona de Aragón abrazaron con inusitado entusiasmo aquel recurso. El Maestro de Xàtiva, en el retablo mayor de la iglesia de Sant Feliu de la ciudad (principios del s. XV), y Blasco de Grañén, en el de San Blas de Anento (1431-1456) [fig. 52], convinieron en visualizar al ángel ofreciendo la cruz de la salvación a Cristo. En Xàtiva, Cristo, conocedor del sufrimiento que la opción de Dios comportaba, supuraba sangre. Dolor visible en el rostro descompuesto del Salvador, que Blasco de Grañén aún reforzaba en la túnica

[108] El emisario divino también le ofrece la cruz a Cristo en la *Oración en el huerto* de un anónimo seguidor de Luca Cambiaso (s. XVI, Madrid, MP, D001682), en un libro de horas parisino (1500-1524, Auxerre, catedral de Saint-Étienne, Treasury, 20, fol. 2r), en las *Horas* de Claude de France (ca. 1517, Nueva York, MoL, M.1166, fol. 6v), en el retablo –fragmentario– de la Pasión de Cristo de la catedral de Astorga (Maestro de Astorga, Barcelona, MNAC, 064110-000); en un retablo de la iglesia de Santo Domingo de Osuna, de Diego Velasco y Jerónimo Hernández (1582); en el *Conjunto de arcángeles* de Crispijn de Passe 'el Viejo' (1590-1637, Londres, BMu, 1868,0612.2024), en una plaqueta de bronce con *Jesús en el huerto de Getsemaní*, atribuida a Arent van Bolten (1600-ca. 1625, Ámsterdam, RijM, BK-NM-8854); en el retablo mayor de la catedral de Ciudad Real, trazado por Andrés de la Concha y esculpido por Giraldo de Merlo (1612-1616); en una versión de Gaspare Diziani (s. XVIII, Nueva York, MMA) o en la *Oración en el huerto* de Francisco Bayeu (ca. 1760, Cp).

negra con que lo revestía. Todo en el interior del huerto presagiaba la llegada de los captores, a quienes Judas, detrás de la empalizada, guiaba hacia el Maestro.



Fig. 52. La oración en el huerto. Predela del retablo mayor de San Blas de Anento, Blasco de Grañén, 1431-1456.

Esta tensión dramática flotó en la piedad pasionista del contexto hispano, como se desprende de la *Vita Christi* de Francesc Eiximenis, obra de importante difusión literaria y litúrgica en el medio peninsular, en que se expresa cómo la sangre de Cristo «corría por el su preçioso cuerpo todo fasta la tierra» (Madrid, BNE, MS 18772, fol. 137r). A lo que –relataba el terciario franciscano– un ángel de Dios trataba de reconducirlo por el camino de la salvación prometiéndole la salvación: «Mas a saber Señor que vos tomasedes muerte por amor de umana natura que asy entrase en parayso», en el permanente empeño de su autor en recalcar la divinidad de Cristo[109].

El mismo teatro sacro acogió[110], tal vez atraído por las imágenes artísticas de la época y, desde luego, conocedor de la literatura pasionista medieval, la escena en que

[109] Robinson, C., *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castile. The Virgin, Christ, Devotions, and Images in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2013, pp. 72-73.

[110] Es abundante la literatura historiográfica producida en las últimas décadas a propósito de los orígenes y desarrollos de los Misterios de la Pasión medievales, con los cuales –como la tesis de González Montañés (2002) acreditó– las artes visuales generaron numerosos intercambios. Como Massip (2006) sintetizó en su trabajo, la tragedia cristiana, que contaba con precedentes litúrgicos altomedievales, cobró configuraciones dramáticas a partir del siglo XII, cuando florecieron pasiones como la de Montecassino, superada la idea del culto reverencial a la Pasión que había imperado durante las centurias anteriores. Si bien, cabría esperar a finales del siglo XIII y, sobre todo, al XIV, para conocer los primeros dramas paralitúrgicos en lenguas romances, nacidos alrededor de Europa –con la Corona de Aragón como

un ángel ofrecía a Cristo el cáliz de la salvación y otras *Arma Christi*, que tuvieron generalizada participación en la liturgia pascual. Así, por ejemplo, en el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo, escenificado en Toledo a finales del siglo XV, el escenógrafo ordenaba a los actores: «aquí parescerá luego ell ángel teniendo las ensinias de la Pasión y mostrará cada una por sí a su tiempo», a saber: el cáliz de Getsemaní, los flagelos, la corona de espinas y, por último, la cruz, a juzgar –según los estudios de González (2002)– por los versillos que el mensajero divino había de recitarle a Cristo[111]:

«Sofrirás mucha tristura,
desonras de gran pesar
¡o divina hermosura!,
qu'este cáliz d'amargura
en ti s'ha d'esecutar.
Serás, Señor, acusado
de falsas acusaçiones,
açotado y coronado
y después crucificado
en medio de dos ladrones»

Remarcando todavía más la misión redentorista asumida por Cristo en el huerto, otros dramaturgos dejaron las insignias de la Pasión en manos de los antiguos Padres, a quien el Salvador habría de redimir. Ausías Izquierdo Cebrero, en el *Auto llamado Lucero de Nuestra Salvación, que trata del despedimiento que hizo Nuestro Señor Jesucristo de su bendita Madre* (ca. 1582), preveía que la Virgen leyera cinco cartas, en que Adán le entregaba a su Hijo la cruz, David la corona de espinas, Moisés los clavos, Jeremías la columna y la ligadura de la flagelación, y Abraham la lanza; y el *Códice de Autos Viejos, el Aucto de las donas que embió Adán a Nuestra Señora,* recogía el envío de manos de Adán de las *Arma Christi* a María, implorando la salvación de la cruz[112].

La pulsión por vaticinar, en el huerto de los Olivos, el cruento destino preparado a Cristo en los instrumentos de su Pasión, se codificó en la visualidad bajomedieval desde las décadas centrales del siglo XV. Andrea Mantegna, en el retablo de San Zeno de la basílica homónima de Verona (ca. 1457-1460, Londres, NG) [fig. 53], hacía

eminente foco creativo– de la mano de las representaciones juglarescas, alcanzando sus cotas más altas durante el cuatrocientos. Desde sus orígenes, la Pasión se impuso alrededor de Europa como el principal argumento dramatizable, en calidad de epicentro de la historia de la salvación cristiana y de pasaje evangélico con un mayor número de episodios representables sobre un escenario.

[111] González Montañés, J. I., *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (Siglos XI-XV),* UNED, Tesis doctoral, 2002, pp. 354-355.

[112] González Montañés, J. I., op. cit., pp. 355-356.

aparecerse a Cristo a cinco ángeles, que abrían el camino hacia el calvario presentándole las *Arma Christi*, presididas por la cruz. El Padre era claro en su voluntad y Jesús, como había prometido poco antes en oración, se libraba en sus manos[113]. Así se lo hacía saber en el retablo mayor de San Esteban de Granollers (1495-1500, Barcelona, MNAC, 024154-002), al disponerse a cargar con la cruz y el cáliz que un ángel le ofrecía; junto a otros dos, que le anunciaban su inmediata Pasión con la columna y el flagelo, y los clavos y la caña, respectivamente[114].



Fig. 53. *La agonía en el jardín,* Andrea Mantegna, 1457-1460. Londres, National Gallery.

La radicalidad de la opción de Cristo es más palpable –si cabe– en las versiones de Correggio (ca. 1525, Londres, AH, WM.1585-1948) [fig. 54] y de Ludovico Carracci (ca. 1590, Londres, NG, NG6624) [fig. 55]. En ambas, el ángel dejaba los atributos que materializaban la voluntad del Padre en el suelo, para que fuera Cristo quien, en la libertad que su divina condición le concedía, los tomara para sí.

[113] Giorgi, R., *Angeli e Demoni,* Electa, Milán, 2003, p. 348.
[114] Las *Arma Christi* son ofrecidas a Cristo en el huerto en un tríptico de Niccolo di Liberatore (1487, Londres, NG, NG1107), en las *Horas Coëtivy* (ca. 1443, Dublín, CBCo, W.82, fol. 181r), en la predela del retablo de los Gozos de la Virgen y la Pasión (Maestro de Xàtiva, ca. 1500, Barcelona, MNAC, 024128-000); o en las pinturas murales de la Pasión de Cristo, pintadas por Girolamo di Romano, 'Il Romanino' en la nave central de la catedral de Cremona (1519).





Figs. 54 y 55. La oración en el huerto. Correggio, ca. 1525. Londres, Apsley House, WM.1585-1948; Ludovico Carracci, ca. 1590. Londres, National Gallery, NG6624.

Más allá de su papel como mensajero de la voluntad divina, la misión confortadora para la que –a juzgar por la cita de Lucas– Dios envió a su emisario a Getsemaní quedó, hasta fechas muy tardías, implícita en las obras. La visualidad interpelante que, ya desde finales del quinientos, se derivó de las constituciones doctrinales del concilio de Trento (1545-1563), se esforzó en desarrollar –sobre sustratos artísticos poco consistentes– el rol del ángel en la consolación de Cristo y en su reencauzamiento, sobre la promesa del Padre, por la vía de la salvación, en obras caladas del misticismo que la literatura moderna transmitió[115].

[115] El ángel, o ángeles, que Dios envía al huerto, se muestran en actitud explícita de consuelo en la *Oración en el huerto* de Domenico Tintoretto (fines del s. XVI-primer tercio del s. XVII, Madrid, MP, D001810), en una pluma italiana (s. XVII, Rouen, MBA, inv. AG.1975.4.3985), en *Cristo en el huerto de*

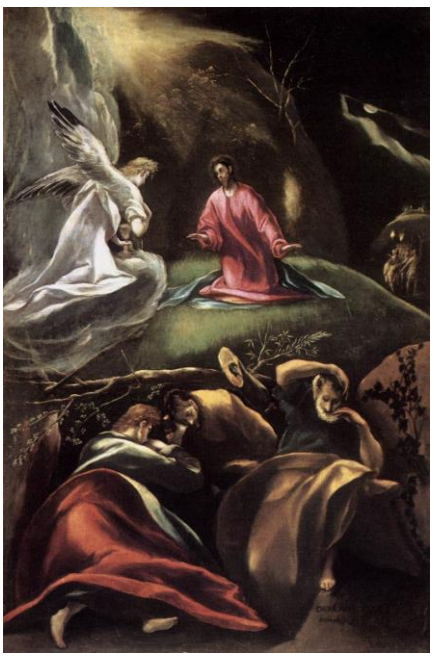
Pioneros en la incorporación al tipo de estos nuevos significantes fueron, sin duda, los pintores de la *maniera* veneciana. Uno de sus maestros, Paolo Veronese (1583-1584, Milán, PBr, 227) [fig. 56], abstraía que Dios envió a un ángel para levantar al Señor, flaco de fuerzas incluso para sostenerse erguido, y consolarlo con su promesa, manifestando su presencia arrojando un halo de luz en medio de la noche tétrica.

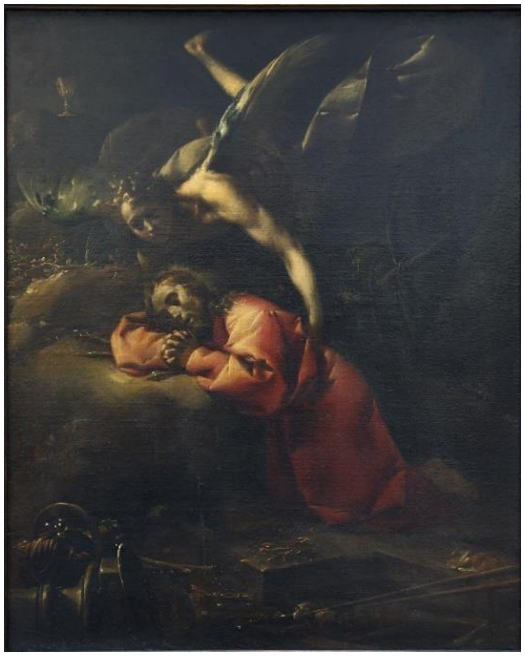
El Greco, formado entre Creta y Venecia, tras su desembarco en Toledo trabajó, al menos, en tres cuadros de la oración del huerto, ahora diseminados entre Ohio (1587-1596, Toledo-USA, ToMA), Londres (1590-1595, Londres, NG) y la parroquia de Santa María de Andújar (1597-1607) [fig. 57]. En la década transcurrida entre el primer y el último encargo, la concepción del tipo proyectada por el artista cretense apenas varió –más allá de someras disposiciones formales–, sin duda aferrada al misticismo de los manieristas venecianos, pero también influida por la tradición hispana a que el pintor se debía. De las inercias autóctonas procedía, tal vez, la convencional disposición icónica planteada un encargo tras otro: el ángel ofrecía a Cristo en oración el cáliz –de estricta obediencia litúrgica– que el Padre le pedía que bebiese. Si bien, a las viejas concreciones visuales el artista supo infundir su hábil misticismo, latente en la atmósfera tenebrosa de la noche, rota por la luna, ya cercana al plenilunio pascual, y sobre todo, por el haz de luz que el Padre enviaba desde la morada celestial. En medio de la noche resplandeciente, los tres apóstoles predilectos duermen plácidamente; Pedro apoyado en una hiedra, referencia a su fidelidad al Maestro, más tarde transgredida en sus negaciones[116].

*Getsemaní* de Orazio Borgianni (ca. 1610, Brunswick, HAUM), en la *Oración en el huerto* de Giulio Cesare Procaccini (1616-1620, Madrid, MP, P008151), en otra oración de Francesco Cairo (ca. 1634, Turín, MRT), en una oración del huerto de la escuela de Rembrandt (1650-1669, Londres, BMu, Sheepshanks.320), en una *Oración de Cristo en el huerto de los Olivos* anónima (s. XVIII, Florencia, GU), en los azulejos de la capilla de Portocarreiros del monasterio de Cristo de Tomar (s. XVIII); en el retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia de Santo Domingo de Turín, de Stefano Maria Clemente (ca. 1766); o en la *Oración en el huerto* que Giandomenico Tiepolo pintó para el convento de San Felipe Neri de Madrid (1772, Madrid, MP, P000355).

[116] Giorgi, R., op. cit., p. 349.







Figs. 56, 57 y 58. La oración del huerto. Paolo Veronese, 1583-1584. Milán, Pinacoteca di Brera, 227; El Greco, 1597-1607. Andújar, iglesia de Santa María; Francesco Cairo, 1630-1633. Milán, Pinacoteca di Brera, 4948.

Sobre los planteamientos de la escuela veneciana, en la Italia barroca, el milanés Francesco Cairo (1630-1633, Milán, PBr, 4948) [fig. 58] visualizaba al ángel tratando de dar aliento y levantar al Salvador, que había caído rendido sobre los clavos de la cruz que Dios había dispuesto sobre las rocas del monte. Desde Roma, Giacinto Brandi (ca. 1650, Roma, MV) invitaba a contemplar cómo, cuando dos ángeles llegaron a Getsemaní, Jesús, parco de fuerzas, se desplomó pálido en brazos de uno de ellos. Pero aún con su estado, el ángel, obediente al mandato divino, mostraba a Cristo y le explicaba –de acuerdo con los vivos diálogos que la teología había escrito–, el sentido del cáliz que el Padre deseaba que bebiera. Conversación que también osó en representar Giovanni Battista Caracciolo (primer cuarto del s. XVII, Cremona, MD).

De la Italia de los papas a Holanda, de estricta obediencia calvinista, Rembrandt, en su insaciable faceta como dibujante, exploró las posibilidades narrativas que ofrecían estas líneas del Evangelio en *La agonía en el huerto* (ca. 1652, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-143) [fig. 59], abrevando en las disposiciones icónicas convencionalizadas de sur a norte, sin distinción de credos. A semejanza del Evangelio común, Rembrandt fijaba en sus trazos el instante en que un ángel, aún con las alas abiertas, llegaba al huerto, inundado de la luz tétrica de la luna, para transmitirle a Cristo, hundido en su agonía, el aliento de Dios y sostenerlo en su debilidad física. En la –estrechamente ligada– Inglaterra, Paul van Somer II, en su grabado titulado con la cita evangélica *«Pater: transeatame hoc poculum non voluntas mea fiat sed tua»* (1670-1714, Londres, BMu, 2010,7081.3462) [fig. 60], el ángel confortador invitaba a Cristo a levantar la mirada al cielo, donde un colega se le aparecía con la voluntad divina, materializada en el cáliz. Y para no sembrar duda alguna sobre su procedencia, el emisario señalaba al cielo, a quien lo enviaba.




Figs. 59 y 60. *La agonía en el huerto,* ca. 1652. Ámsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-143; *Pater: transeatame hoc poculum non voluntas mea fiat sed tua*, 1670-1714. Londres, British Museum, 2010,7081.3462.

Esta última característica fue abundantemente recurrida por los artistas que, desde los primeros años del quinientos, reelaboraron la vieja costumbre bizantina de

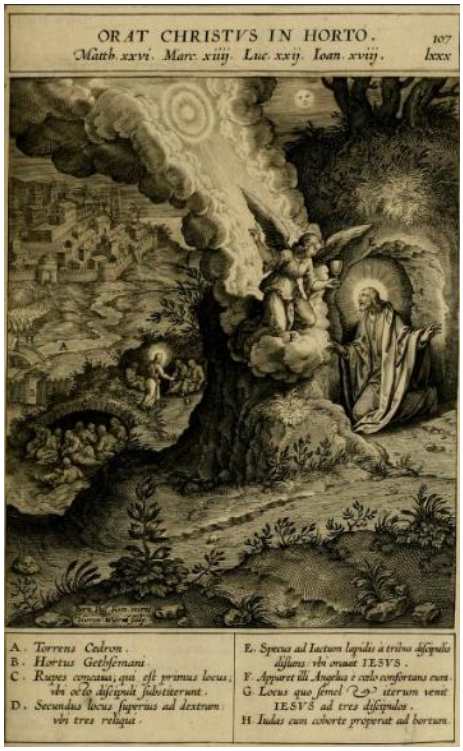
explicitar el poder delegado del emisario[117]. Así lo afirmó, en un alarde de humildad sincera, uno de los ángeles que, en un dibujo atribuido a Pietro Testa (s. XVII, Ámsterdam, RijM, RP-T-00-763) [fig. 61], se le aparecían a Cristo en su oración, para presentarle el cáliz y la gran cruz del Gólgota[118], con la corona de espinas y los clavos ya encastados en ella. El ángel señalaba a Jesús su procedencia, como lo hicieron, igualmente, Hieronymus Wierix en las *Anotaciones y Meditaciones en los Evangelios* del jesuita Jerónimo Nadal (1595) [fig. 62][119]; o Francisco Ribalta en su *Oración en el huerto* (principios del s. XVII, Cp).

[117] El ángel señala al cielo, además, en *Cristo en Getsemaní* de Timoteo Viti (ca. 1510, Bristol, BMAG, K1648), en *Cristo en el huerto de Getsemaní* de Zacharias Dolendo (1596-1598, Ámsterdam, RijM, RP-P-BI-7127), una *Oración en el huerto* anónima (s. XVII, Madrid, MP, D002882), en la *Oración en el huerto* de Baltasar de Echave Orio (s. XVII, México, PVi), en *La agonía en el huerto de los Olivos* de Carlo Saraceni (1600-1610, Cp), en el retablo lateral del altar mayor de la capilla de la Merced de la Colonia Nextitla, en Ciudad de México (s. XVIII); en *Cristo en el huerto de Getsemaní* de Sebastiano Conca (1746, Roma, MV) o en la *Oración en el huerto* de Corrado Giaquinto, obra procedente del oratorio del rey del palacio del Buen Retiro de Madrid (1754, Madrid, MP, P000107).

[118] El binomio entre el cáliz que Dios da a beber a Cristo y la cruz, en que se visualiza el destino de Jesús, fue uno de los más prolíficos en la historia de esta variante del tipo. A las obras más arriba citadas cabe sumar, entre otras: un relieve en piedra de la iglesia de San Sebald de Núremberg (1498-1499), el retablo de la pasión de Jerónimo V. Cósida, para la iglesia de San Juan del Hospital de València (s. XVI); una *Agonía en el huerto* de Lorena (principios del s. XVI, Nueva York, MMA), una tabla que procedente de un retablo de San Nicolás de Ehrenfriedersdorf, obra de Johann von Köln (1507-1512, Múnich, ZI); en la obra *Cristo en el huerto de Getsemaní* de Albrecht Altdorfer, para el monasterio agustino de Sankt Florian, cerca de Linz (ca. 1518); el *Tríptico de la Crucifixión* de Lucas Cranach (ca. 1520, La Habana, MBA), el retablo mayor de la casa jerónima de Nuestra Señora de la Mejorada, en Olmedo, obra de Alonso Berruguete (1523-1526); la *Agonía en el huerto* de Víctor Kayser (1530-1535, Londres, VAM, A.42-1947), *La oración en el huerto* de Luis de Morales (ca. 1545, Madrid, MP, P008156), el retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Tarancón, de Pedro de Villadiego (ca. 1548-ca. 1577); la puerta del órgano realejo del Ala o de la capilla Dorada de la catedral vieja de Salamanca (mediados del s. XVI); tres versiones de Joan de Joanes, en el retablo de Cristo de la iglesia de San Nicolás de València (ca. 1550), en el retablo mayor de la iglesia de la Font de la Figuera (ca. 1550) y en la *Oración en el huerto* del Prado (segunda mitad del s. XVI-primer tercio del s. XVII, Madrid, MP, P000847); el retablo mayor de la iglesia de Santa María Coronada de Medina Sidonia, obra de Jerónimo de Valencia y Cristóbal Voisín (1555-1560); *Cristo rezando en el huerto de Getsemaní* de Johann Sadeler I (1560-1600, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-6008), *Cristo en Getsemaní* de Cristoforo Pomarancio (1585-1626, Ámsterdam, RijM, RP-T-1950-128), la obra popular *Cristo en el huerto* (s. XVII, Florencia, CAS), la *Oración en el huerto* de Carlo Dolci (primera mitad del s. XVII, Florencia, PPtt, 900021993), la serie de *La pequeña pasión* de Jacques Callot (1624-1625, Londres, BMu, 1861,0713.51), el retablo mayor de la catedral de Plasencia, obra de Gregorio Fernández (1625-1630); una versión del círculo de Pietro Novelli (ca. 1640, Los Ángeles, PGM, 94.GA.96), *La agonía en el huerto* de Valerio Castello (ca. 1545, Los Ángeles, PGM, 92.GB.78), *La oración del huerto* de José Antolínez (segunda mitad del s. XVII, Madrid, RASF, 172), *Cristo en el huerto de Getsemaní* de Benedetto Luti (1676-1724, Ámsterdam, RijM, RP-T-1961-9), los relieves del trasaltar de la catedral de Burgos que esculpió Pedro Alonso de los Ríos (1679-1683); un misal de Jean Pierre Rousselet (1720-1730, Los Ángeles, PGM, Ms. Ludwig V 8, fol. 2v), la *Oración en el huerto*, robada, de Tomás de Merlo, para la ermita del Calvario de Antigua Guatemala (1737); los sitiales del coro de la catedral de Córdoba, labrados por Pedro Duque Cornejo (1748-1753); o una *Oración del huerto* dieciochesca (mediados del s. XVIII, Madrid, MP, D000911).

[119] Melion, W. S., «Ex libera meditatione: Visualizing the Sacrificial Christ in Jerónimo Nadal's Annotations and Meditations on the Gospels». En: Kupfer, M. (ed.), *The Passion Story. From Visual Representation to Social Drama*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2008, p. 112.






Figs. 61 y 62. La oración en el huerto. Pietro Testa, s. XVII. Ámsterdam, Rijksmuseum, RP-T-00-763; Hieronymus Wierix, *Anotaciones y Meditaciones en los Evangelios* de Jerónimo Nadal, 1595.

En tanto que servidor de un poder superior, el ángel estuvo subordinado, también, a la autoridad divina de Cristo. De aquí los signos de reverencia que el ángel mostró al presentarse, en Getsemaní, ante el Hijo, por ejemplo, en unos trazos de Josep Bernat Flaugier (1790-1800, Barcelona, MNAC, 065248-D), que envió al huerto a una pareja de seres celestes, para ofrecer a Cristo la cruz y el cáliz, acercándose a él con respetuoso sigilo y arrodillados.

En la península, la mística barroca aportó nuevas interpretaciones a lo relatado por el Evangelio de Lucas, en obras como la *Mística Ciudad de Dios* (1670) de sor María de Jesús de Ágreda. En su obra, la religiosa sugería –según narraba la tradición, imbuida por la misma Virgen– que «estando Su Majestad en la agonía de su oración, tercera vez envió el Eterno Padre al Santo Arcángel Miguel, que le respondiese y confortase por medio de los sentidos». Antes, el jesuita vallisoletano Luis de la Puente, en sus *Meditaciones de los misterios de nuestra santa fe* (1605-1607), había vuelto sobre las promesas consoladoras del –aventuraba– arcángel san Gabriel a Cristo:

> «El Ángel que vino fue san Gabriel, a quien estava encargado el servicio del Verbo Encarnado, no como Ángel de guarda, sino como ministro y executor de lo que le tocava y pertenecia al misterio de la Redempción: y aunque no vino sino un Ángel solo porque este bastava para el fin que se pretendía de confortar a Christo, pero si fuera

> menester diez legiones dellos, poderosa era su oración para alcançarlos de su Padre, como él mismo lo dixo poco después (…). Llegado pues el Ángel en forma visible, habló a Christo N. S. con gran reverencia, y con semblante muy compasivo, poniéndole delante algunas razones que podían consolarle, y confortarle en su aflicción: a saber, que era voluntad, y decreto del Padre Eterno, que muriese, y beviese aquel cáliz, que era necessario para remedio del mundo, para rescatar los justos que estavan en el Limbo: para poblar el cielo, y para cumplimiento de las Profecías: y que los trabajos passarían presto: y luego le seguiría la gloria de la Resurrección, y el descanso perpetuo de su carne» (pp. 148-149).

Concluía el teólogo su comentario trazando un concluyente símil entre la sangre derramada por Cristo en su agonía y el sacrificio de la misa: «También pondérate quan bien le huele [a Dios], quando nosotros se la ofrecemos [la sangre] en el sacrificio de la Missa (…). Iten, gustar la suavidad desta sangre, quando se beve en el Sacramento del Altar, recreando mi alma con esta dulçura, y deseando siempre tener parte en ella» (p. 155).

En los límites entre la sensualidad y la truculencia, entrado el siglo XVII, el jesuita evidenciaba cómo la Iglesia católica no había dejado de reconocer en el cáliz bebido en Getsemaní un símbolo del sacramento eucarístico instituido por Cristo en la santa Cena. Sobre estos sustratos teológicos se accede, hoy, a la comprensión de la visualización de la oración del huerto en múltiples piezas del ajuar eucarístico, como sagrarios (primera mitad del s. XVII, taller portugués, Aveiro, MAv, 24/M) [fig. 64], cubiertas de cálices (s. XVII, Nueva York, CHSDM) o –como se ha explicado anteriormente– las copas para la consagración del vino. En el setecientos reapareció un cáliz, de la mano de François Ladatte (1760-1770, Vercelli, TC) [fig. 64]. Sacerdotes y fieles asistentes a la misa debían entrever en aquel cáliz a Cristo sufriente, clamando al cielo ante la presencia, en la macolla, del emisario divino. Sin embargo, el ángel ha perdido su atributo, en detrimento del cáliz que el sacerdote eleva, en conmemoración de la opción tomada por Cristo en el huerto.



Figs. 63 y 64. La oración en el huerto. Detalle de un sagrario, taller portugués, primera mitad del s. XVII. Aveiro, Museo de Aveiro, 24/M; cáliz eucarístico, François Ladatte, 1760-1770. Vercelli, Tesoro de la Catedral.

Asimismo, las imprentas españolas conocieron, durante el Siglo de Oro, la edición de múltiples tratados de pintura, de la mano de artistas, como Jusepe Martínez, Francisco Pacheco o su yerno Antonio Palomino, pero también de religiosos versados en las artes, deseosos –como sus textos evidenciaron– de implementar el apropiado decoro al mercado artístico de la Contrarreforma. En la rama eclesiástica, el más influyente de los tratadistas fue el mercedario madrileño Juan Interián de Ayala, prolífico cronista de su época, que escribió el tratado de *El pintor christiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas,* publicado a título póstumo en sucesivas ediciones desde 1782. El fraile consagraba todo el capítulo XIV de su obra a «lo que hay más digno de notarse, y advertirse acerca de las Pinturas, é Imágenes de la Pasión de Jesu-Christo», conocedor de la transcendencia de las imágenes pasionistas en la visualidad evangélica. Así lo hacía notar a sus lectores en la introducción al capítulo:

> «Será preciso notar, y advertir muchas más cosas, que en otras materias; pues vamos á hablar de la historia de la Pasión, y Muerte de nuestro Redentor, cuyas Imágenes, y Pinturas son muy freqüentes, y por tanto sujetas á algunos errores, en que fácilmente pueden tropezar los Pintores poco sabios, é instruidos»

Interián introducía la Pasión explicando cómo del «Cenáculo de Jerusalén, donde Christo había celebrado la Pasqua legal», es decir, el banquete de los ázimos, «se fué derechamente al lugar del combate, esto es, al huerto, granja, ó villa de Gethsemaní». Antes de entrometerse en lo allí ocurrido, el escritor llamaba la atención sobre el ambiente que debía reinar en el huerto entrada la noche y ofrecía a los artistas algunas claves para visualizarlo, enfatizando la necesidad –poco prodigada entre los artistas– de representar la luna en vísperas del primer plenilunio de la primavera, referencia astronómica que anunció a los judíos –y, siguiendo su Ley, a los cristianos– la llegada de la Pascua:

> «Los Pintores, para describir con más primor esta noche, pintan en medio del Cielo á la Luna, despidiendo mucho resplandor, aunque cercada por todas partes de algunas nubes. Hacen bien en esta parte; pues ya entonces había salido la Luna (…). Pero no hacen bien en pintarla (como muchas veces lo he observado) rematando en puntas, ó cuernos, conforme la vemos, quando estando algo más distante del Sol, empieza á crecer»

Hacía referencia con ello a oraciones del huerto como la de Jan Gossart (ca. 1510, Berlín, SM) o la pintada por Giorgio Vasari para el monasterio de Camaldoli (1571), en que el cielo de Getsemaní era iluminado por una media luna, ajena al calendario lunar de la Pascua judeocristiana. Por ello sentenciaba:

> «No dudo, que esto parecerá cosa de poquísima importancia á los Pintores, y aun á otros: pero sepan todos, que en aquella noche, estaba la Luna muy cerca de su plenilunio, ó ya se contára este, de la misma conjunción, y desde que empezaba la Luna nueva, ó bien, desde que se descubría, ó aparecía, lo que no sucede, sino después de un día de su conjunción, y solo se puede ver de lugares muy elevados: de que no es ahora lugar propio de disputar, y de tratarlo por extenso. Basta saber, que la grande fiesta de la Pasqua, no la celebraban los Judíos, sino en el día catorce de la Luna del mes, según lo mandaba la Ley…»

El mercedario no perdía de vista detalle y, seguidamente, exponía la conveniencia de pintar a Cristo no solo arrodillado, sino también postrado ante el Padre, en obediencia a la fuente evangélica; y, forzado por las convenciones visuales de su época, dedicaba unas líneas a la visualidad del ángel de san Lucas y del cáliz que este había de ofrecer al Señor:

> «Mas, el que al Ángel, que (según nos refiere S. Lucas) se le apareció desde el Cielo confortándole, se le pinte teniendo en su mano un cáliz como los que usamos en el Sacrosanto Sacrificio de la Misa, ó muy parecido á ellos, no tenía ningún motivo de reprehenderlo un caviloso Gramático, y mal Theólogo, y por decirlo de una vez, un aborrecedor de los Sacramentos de Christo»

En Castilla, una de las expresiones más genuinas del culto a la agónica oración del Señor en el huerto de los Olivos fue la proliferación de pasos procesionales con que cofrades y asistentes dimensionaran, durante sus estaciones de penitencia, el sacrificio asumido por Cristo, como doscientos años atrás lo propusieran los pasionistas alemanes.



Fig. 65. Paso de la oración en el huerto, de la cofradía de la Sagrada Oración de Nuestro Señor Jesucristo en el Huerto de los Olivos y de María Santísima del Rosario en sus Misterios Dolorosos, Pedro de Zayas, 1627. Baeza, iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés.

En Baeza, la cofradía de la Sagrada Oración de Nuestro Señor Jesucristo en el Huerto de los Olivos y de María Santísima del Rosario en sus Misterios Dolorosos, encargó a Pedro de Zayas el paso de la oración de Getsemaní (1627) [fig. 65], que los cofrades guardan en la iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés. Cuando cada Domingo de Ramos, en su estación de penitencia, el paso procesionaba por las calles, los fieles podían contemplar a Cristo, suplicante y con rostro lloroso, enfrentándose a su destino, que se materializa en el cáliz eucarístico que el ángel –talla, hoy, de 2009– le ofrece.

En el paso de la oración del huerto de la cofradía de la Vera Cruz de Valladolid, obra de Andrés Solanes (1627-1630), Jesús alarga sus manos para abrazar su destino, cogiendo el cáliz que el ángel le muestra[120]. Incluso cuando el emisario le advierte, cruz

[120] El paso de Solanes sustituyó a otro más antiguo, sobre el cual el portugués Tomé Pinheiro da Veiga escribía en 1605: «El primer paso era la Cena, perfectísimo en todo. El segundo, la Oración del huerto, con el ángel en el árbol, mucho de ver y mucha soldadesca y desorejamiento de Malco» (Martín

en mano, de las consecuencias que la opción de Dios esconde. Gesto de libración en las manos del Padre que el círculo de Pedro de Mena figura en la imagen de *Nuestro Padre Jesús de la Oración en el Huerto* (s. XVII), hoy en San Francisco de Córdoba; y que el arte popular maximiza, por ejemplo, sobredimensionando el cáliz, en el retablo mayor de la iglesia burgalesa de los Santos Cornelio y Cipriano de Mazuelo de Muñó (Diego Suárez y Juan Baldor, 1699). Regresando al paso vallisoletano, solamente la entrega voluntaria de Jesús al plan divino abre el camino hacia la salvación, encarnado crudamente en la figura de Judas, que llegando a Getsemaní delata al Maestro, ante el soldado que lo sigue.

Para sus estaciones de penitencia por las calles de Murcia, la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno encargó a Francisco Salzillo una serie de siete pasos procesionales, cuyas narraciones se inician en el huerto de los Olivos (1754, Murcia, MS) [fig. 66]. Cristo cae arrodillado, hundido ante el destino que presiente y con un rostro mortífero[121], clamando al cielo que pase de él el cáliz que el Padre le ha preparado. Salzillo capta el instante en que el ángel, aún con las alas abiertas, llega a Getsemaní para consolar a Jesús con un aliento divino. Deudora de la obra de Salzillo es la imagen, contemporánea, de *Nuestro Padre Jesús orando en el Huerto* que la cofradía homónima de Málaga encargó a Fernando Ortiz (1756).



Fig. 66. Paso de la oración en el huerto, Francisco Salzillo, 1754. Murcia, Museo Salzillo.

González, J. J., «Los Pasos procesionales de varias figuras en Castilla-León». En: Pedrero Yéboles, E., Hernández Alejandro, J. A., Alba López, J. C. *et al*. *Actas del I Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa* (Zamora, del 5-II-1987 al 8-II-1987), Diputación Provincial de Zamora, Zamora, 1987, p. 125).

[121] Camón Aznar, J., *La Pasión de Cristo en el Arte Español*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1949, p. 27.

De Europa a las posesiones de ultramar, a partir de finales del siglo XVI se produjo una intensa migración de los modelos europeos hacia los virreinatos transatlánticos, sin duda favorecida por el desembarco de experimentados pintores en el Nuevo Mundo. En los últimos años del quinientos, los italianos Bernardo Bitti (1575-1610, Lima, MAL) y Angelino de Medoro, 'el Romano' (1590-1632, Lima, convento de San Francisco; Tunja, catedral), llegaron al Virreinato del Perú, donde legaron diversas oraciones en el huerto, siempre apegadas a la exitosa tríada que, desde los albores de la Edad Moderna, configuraron Cristo orante, el ángel con el cáliz y/o la cruz, y los discípulos adormecidos.

Por otro lado, muchas de las estampas que desde entonces desembarcaron en los virreinatos (Albrecht Dürer, Hieronymus Wierix, etc.)[122], junto a algún tratado de arte y la literatura teológica de la época, debieron instruir a los primeros pintores autóctonos en la imperiosa necesidad de figurar al ángel –o ángeles– de Dios en Getsemaní. Fue así como, desde las primeras décadas del seiscientos, las concreciones icónicas asociadas al ángel se fijaron, sin reticencias, en el imaginario de los pintores coloniales, desde México a Argentina.

Las escuelas del Virreinato de Nueva España cosecharon con especial esmero las posibilidades narrativas de estos versículos del Evangelio. En la escuela mexicana, Luis Juárez (1610-1630, México, MNA), José Juárez (1646, México, catedral metropolitana) [fig. 67] o un anónimo, autor de una tabla enconchada (1676, Madrid, MA), ahondaron –sin espacio a la originalidad– en la oración de Cristo ante el ángel, que le ofrecía beber la copa que Dios-Padre le ofrecía. Cáliz que, en un lienzo en el exconvento dominico de la Asunción de Yucatán (s.f.), tomaba dimensiones desproporcionadas, síntoma visual de la relevancia que la teología en torno a la oración en el huerto otorgó a tal símbolo y de la asunción de tales razonamientos en el panorama artístico virreinal.

[122] Schenone, H. H., *Iconografía del arte colonial*, Jesucristo, Fundación Tarea, Capital Federal, p. 186.



Figs. 67, 68 y 69. La oración en el huerto. José Juárez, 1646. México, catedral metropolitana; Miguel Cabrera, 1715-1768. La Profesa, iglesia de San Felipe Neri; s.f. Puebla, capilla de los Dolores.

En este sentido, los principios europeos fueron filtrados, en muchos territorios, con expresivas –y sugerentes– soluciones de signo popular. El pintor novohispano Miguel Cabrera, en un lienzo para la iglesia de San Felipe Neri de La Profesa (1715-1768) [fig. 68] hacía comparecer en el cielo de Getsemaní al Padre Eterno, vigilante de la acción de una corte de ángeles, volcados en consolar a Cristo y ofrecerle el cáliz del sacrificio. Incluso, en un cuadro para la capilla de los Dolores de Puebla (s.f.) [fig. 69],

un pintor anónimo dotaba al emisario divino de los atributos propios del arcángel san Miguel, a quien contemporáneos como María Jesús de Ágreda citaron.

Como Schenone (1998) subrayó, en la visualidad virreinal existió una extendida pulsión a pintar cielos borrascosos, regados con la luz de la luna pascual, consecuencia de los dictámenes de Interián de Ayala, tal vez leídos por un anónimo cuzqueño (s. XVIII, Cuzco, monasterio de Santa Teresa) o por el mexicano Miguel Jerónimo Zendejas (1745-1815, Puebla, parroquia de San José), que reprodujeron el astro en vísperas del plenilunio, como el religioso mercedario recomendó. Aunque en la concepción de estas escenografías también pudieron entrometerse, de tiempo en tiempo, las descripciones que los místicos hispanos escribieron. Tal fue el caso del limeño Pedro de Peralta Barnuevo, quien en su leída *Passión y triumpho de Christo...* (1738) describió una noche tétrica, en que «toda la Naturaleza parecía que presagiaba su amenaza», en que Cristo «fixò en la tierra el rostro y diò con toda la luz entre las sombras» (*Oración primera. La oración del huerto*, p. 5)[123].

## V. El Espíritu Santo se revela ante Cristo

Los evangelistas en ningún caso atestiguaron la presencia, invisible, del Espíritu de Dios en Getsemaní. Aun así, un reducidísimo número de artistas optó por manifestar al Padre, en medio de la oración angustiada de Cristo, en su Espíritu confortador, siempre revelado en el símbolo apofático de la paloma, creado por las religiones mesopotámicas, secundado por la tradición veterotestamentaria, confirmado por el Evangelio de Marcos y, después, convencionalizado en la visualidad artística cristiana, en tipos iconográficos de reconocido alcance, como la Anunciación de María, el Bautismo de Cristo o la venida del Espíritu Santo en Pentecostés[124].

Así lo decidieron los *scriptoria*, uno galo y el segundo inglés, que iluminaron sendos libros de horas. En el primero, que comparte sus páginas con la vida de santa Margarita (ca. 1300, Troyes, MJC, 1905, fol. 48r), el Espíritu consolador de Dios se cernía sobre Cristo. En un sentido idéntico, en las otras horas (1420-1430, Princeton,

[123] La agonía en Getsemaní atrajo a artistas franceses decimonónicos, que en ocasiones lejos de cualquier sentimiento piadoso, exploraron las posibilidades de la oración del huerto, sobre los sustratos culturales anteriores. Tal es el caso de Eugène Delacroix (1827, París, iglesia de Saint-Paul-Saint-Louis) o de Arthur Chassériau (1840, Lyon, MBA) (Doncoeur, P. P., op. cit., pp. 117-118).
[124] Los tipos iconográficos asociados a la paloma del Espíritu Santo fueron estudiados por Alejos Morán, A. y Mocholí Martínez, E., op. cit., pp. 726-803.

SLi, 127, fol. 7v) [fig. 70], Jesús ora, abandonado por los suyos, ante un cáliz con la hostia sobre él, cuando del arco celeste desciende la paloma del Espíritu Santo.



Figs. 70 y 71. La oración en el huerto. Libro de horas inglés, 1420-1430. Princeton, Scheide Library, 127, fol. 7v; anónimo ayacuchano, siglo XVIII. Lima, iglesia del Pilar.

Un anónimo ayacuchano del siglo XVIII, en un lienzo para la iglesia del Pilar de Lima [fig. 71], hizo descender sobre Cristo la fuerza iluminadora del Espíritu Santo, que el Padre enviaba desde el cielo. Es este aliento el que lleva a Jesús a beber del cáliz que el emisario divino le ofrece, aceptando para sí la cruz –con las marcas de los tres clavos– a la que el ángel le dirige. La opción de Jesús se reviste, a los ojos de los feligreses de la parroquia, de una enorme valentía: Cristo suda sangre, humanamente consciente de su amargo destino, pero aún en el sufrimiento, se libra a la voluntad de Dios. Tal generosidad por la redención humana, era explicada vehementemente a los fieles, a quienes se achacaba desmerecer la obra del Salvador, en un versillo que al pie rezaba: «Sudó sangre el Redemptor, en el guerto y su agonía, declaró cuanta sería, tu ingratitud á su amor».

***Cristo amonesta a sus discípulos por haberse quedado dormidos***

Tal y como habría sucedido en la Transfiguración en el Tabor, los únicos testigos de la oración de Cristo en Getsemaní fueron sus tres discípulos predilectos. Sin embargo, levantándose de la oración, Jesús «vino donde los discípulos y los encontró dormidos por la tristeza y les dijo: '¿Cómo es que estáis dormidos?' Levantaos y orad para que no caigáis en tentación» (Lc 22,40), «que el espíritu está pronto, pero la carne es débil» (Mt 26,42; Mc 14,38). Y dirigiéndose a Pedro, le recriminaba: «Simón, ¿duermes?, ¿ni una hora has podido velar?» (Mc 14,37). Esta fijación, de entre los tres, en Pedro, se debía, según Hilario de Poitiers, a que antes aquel «se había vanagloriado de que no se escandalizaría de Él» (*Comentario al Ev. de Mateo,* 31, 9)[125], y al hecho de tratarse en cabeza –y por lo tanto representante– de los doce, tras haberle confiado el Maestro el pastoreo de la Iglesia que nacería de su doctrina (Mt 16,18; Jn 1,42)[126], la heredad de su enseñanza, debido a su firme fe (Mt 16,15-16)[127].

Amonestados sus discípulos, Cristo volvió a retirarse para orar. Sin embargo, cuando poco después regresó donde ellos los encontró de nuevo dormidos, «pues sus ojos estaban cargados; ellos no sabían qué contestarle» (Mc 14,40). Volviendo por tercera vez de orar, Jesús, molesto por la actitud de sus seguidores, les dijo: «'ya podéis dormir y descansar. Mirad, ha llegado la hora en que el Hijo del hombre va a ser entregado en manos de pecadores. ¡Levantaos!, ¡vámonos! Mirad que el que me va a entregar está cerca'» (Mt 26,45-46; Mc 14,41-42)[128].

---

[125] Trad. esp. BCPI, vol. 1b, pp. 314-315. Lleva a SC 258, 236.
[126] Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), op. cit., pp. 770-772.
[127] Recalcati, M., op. cit., pp. 19 y 50.
[128] Atendiéndonos a la versión latina de la *Vulgata,* Mateo narraba tres reprimendas de Cristo a sus discípulos: *«Et venit ad discipulos et invenit eos dormientes; et dicit Petro: 'Sic non potuistis una hora vigilare mecum? Vigilate et orate, ut non intretis in tentationem; spiritus quidem promptus est, caro autem infirma' (...). Et venit iterum et invenit eos dormientes: erant enim oculi eorum gravati (...). Tunc venit ad discipulos et dicit illis: 'Dormite iam et requiescite; ecce appropinquavit hora, et Filius hominis traditur in manus peccatorum. Surgite, eamus; ecce appropinquavit, qui me tradit'»* (Mt 26,40-41,43,45-46).
Aunque de manera menos insistente, Marcos relataba: *«Et venit et invenit eos dormientes; et ait Petro: 'Simon, dormis? Non potuisti una hora vigilare? Vigilate et orate, ut non intretis in tentationem; spiritus quidem promptus, caro vero infirma' (...). Et venit tertio et ait illis: 'Dormite iam et requiescite? Sufficit, venit hora: ecce traditur Filius hominis in manus peccatorum. Surgite, eamus; ecce, qui me tradit, prope est'»* (Mc 14,37-38,41-42).
Por último, Lucas, el más escueto de los sinópticos, recogía una sola reprimenda de Cristo a sus discípulos, en consonancia con su versión de la oración del huerto: *«Et cum surrexisset ab oratione et venisset ad discipulos, invenit eos dormientes prae tristitia et ait illis: 'Quid dormitis? Surgite; orate, ne intretis in tentationem'»* (Lc 22,45-46).

La invitación de Jesús a «velar y orar» y la débil respuesta de sus seguidores frente a ella, fue extendida por diversos autores, como san Jerónimo u Orígenes, a toda la comunidad de fieles. Los cristianos –explicaba la patrística–, como seguidores de Cristo, habían de estar vigilantes en la oración para no caer en la tentación inherente a la carne; y no imitar en ello a los discípulos amados que «fueron tentados y abandonaron al Señor, porque prefirieron dormir antes que hacer oración» (TERTULIANO, *La oración*, 8,3-5)[129].

Las tres veces –número sagrado– en que, según san Mateo, Cristo despertó a sus discípulos adormecidos fueron interpretadas por la patrística de manera casi profética, como anunciadoras de lo que habría de suceder tras la resurrección: «la primera vez los reprende porque se encontraban dispersos, sin fe y llenos de miedo. En una segunda ocasión (…) les hace una visita mientras que sus ojos se encontraban demasiado pesados para contemplar la libertad del Evangelio (…). La tercera vez tendrá lugar en su venida gloriosa (…)» (HILARIO DE POITIERS, *Comentario al Ev. de Mateo*, 31, 11)[130].

La soledad de Jesús aquella noche en Getsemaní fue enfatizada, desde fechas tempranas, por algunos artistas, que subrayaron en un tipo iconográfico diferenciado el abandono –en el sueño– de los discípulos. La obra más antigua documentada sobre el tipo corresponde al *Codex Rossanensis* (s. VI, Rossano, MD, fol. 4v) [fig. 20]. En la página en que el evangeliario transcribía los hechos de Getsemaní, Cristo, levantándose de orar, se acercaba a despertar a sus tres discípulos, que dormían sobre las rocas.

En el siglo IX, el escritorio bizantino que ilustró una *Sacra Parallela* de san Juan Damasceno (851-900, París, BNF, gr.923, fol. 163r) introdujo una variante que, lejos de las líneas evangélicas, subrayaba –más si cabe– la desobediencia de los discípulos a Jesús. Los miniaturistas debieron desmarcarse conscientemente de la tradición cuando presentaron a los once dormidos; incluyendo, por lo tanto, a los ocho discípulos a los que Cristo dejó atrás, para adelantarse a orar arropado por los tres protagonistas.

[129] Trad. esp. BCPI, vol. 2, p. 278. Lleva a CCL 1, 264.
[130] Trad. esp. BCPI, vol. 1b, pp. 315-316. Lleva a SC 258, 238.



Fig. 72. La oración en el huerto y Cristo amonestando a sus discípulos por haberse quedado dormidos. *Sacra Parallela* de san Juan Damasceno, 851-900. París, Bibliothèque Nationale de France, gr.923, fol. 163r.

De entre los once únicamente se individualizó a Pedro, quien al frente del grupo, focalizaba –de acuerdo con lo narrado por Marcos– la amonestación del Maestro. En estas obras tan tempranas aún no existe, sin embargo, rasgo alguno que permita diferenciar las actitudes de los apóstoles implicados. Solo a partir del siglo XI, los logros expresionistas medievales permitieron individualizarlos, asignando a cada apóstol un rol cuando Cristo, figuradamente, los despertara.

Las personalidades de cada apóstol ya parecen entreverse en el *Evangeliario de Reichenau* (tercer cuarto del s. XI, Berlín, KK, 78.A.2, fol. 28v) [fig. 25], en que Jesús se acerca a despertar a sus discípulos y, señalando a Pedro les sentencia: *«DORMITE IAM»* (Mc 14, 41). Ante la reprimenda del Maestro, Pedro despierta sobresaltado; mientras Juan y Santiago asisten, detrás suyo, más impasibles. Una tradición, citada por Réau (1957), aseguraba que, en su sueño, cada apóstol encarnaba una actitud, reflejo del estadio de la vida en que se encontraba: el sueño del anciano Pedro sería el más ligero de los tres, para mantenerse, inconsciente, al acecho de cualquier peligro; mientras que el sueño de Santiago, hombre maduro, sería el más sosegado; y el del joven san Juan, sería el más confiado y, por ende, profundo.

Otras obras fueron más allá y, aún con la presencia de Jesús, presentaron sumidos en un profundo sueño, bien a Juan y a Santiago, como en la *Pala d'oro* de

Aquisgrán (ca. 1020)[131]; o bien únicamente a Juan[132]. Así se observa –entre otras obras[133]– en una placa de marfil italiana, que pudo pertenecer a un antipendio o altar portátil (ca. 1100, Bologna, MCi), en el *Salterio de Canterbury* (1155-1160, Nueva York, MoL, M.521, fol. 1v) o en los relieves del *Pontile* de la catedral de Módena (ca. 1184).



Figs. 73 y 74. Cristo amonestando a sus discípulos por haberse quedado dormidos. *Pala d'oro,* ca. 1020, Aquisgrán-Aachen, catedral; *Pontile* de la catedral de Módena, ca. 1184.

La tradición bizantina, en su largo alcance –cronológico y territorial–, distribuyó entre Oriente y Occidente un viejo paradigma[134]. Hijos de aquellos precedentes orientales fueron los ciclos de mosaicos, a la *maniera greca*, de las catedrales de San Marcos de Venecia (s. XII)[135] y al sur, de Santa María de Monreale (1180-1199); y mar adentro, las pinturas murales del monasterio de Agios Neophytos, en Chipre (1180-1199). Los tres obradores debieron beber en precursores bizantinos, cuando coincidieron en visualizar a los ojos de los fieles, a Jesús enfrentándose a Pedro, que despertaba sobresaltado ante la reprimenda del Maestro. Pero las palabras de Cristo no

[131] Así ocurre también, siglos más tarde, en el grabado *Cristo en el monte de los Olivos*, del Maestro Iam van Zwoll (ca. 1480-1490, Ámsterdam, RijM, RP-P-1980-111).
[132] Réau, L., op. cit., p. 446.
[133] Este paradigma fue seguido por otros artistas medievales, como los creadores del *Salterio de la reina María* (ca. 1310-1320, Londres, BL, Roy.2.B.VII, fol. 242r).
[134] A los casos citados aún cabe sumar, en el seno de esta variante, las pinturas murales de la iglesia de Mileševa, en Serbia (1200-1249); la cruz de Sankt Maria zur Höhe, en la población alemana de Soest (1210-1220); un *Evangeliario* bizantino (1280-1299, Los Ángeles, PGM, Ludwig II.583.MB.49, fol. 68r); y una serie de plaquetas de marfil del siglo XIV (Réau, L., op. cit., p. 446).
[135] Sandberg-Vavalà, E., op. cit., p. 226.

eran suficientes para despertar a los otros diez, que aún duermen plácidamente, o despiertan –como en Chipre– con los ojos cargados.

La soledad de Cristo en su agonía fue recrudecida en las inscripciones que, en los tres casos, interpretaban lo ocurrido. En Venecia, por ejemplo, se subrayaba como *DUMMODO REX ORAT SUPPLEX SUA TURBA SOPORAT* [mientras el Rey suplicante reza, sus amigos duermen], por lo que Jesús *AD QUOS MOS TENDIT ET EOS SUPER HOC REPREHENDIT* [se acerca a ellos y los reprende por esto]. Mientras que, en Monreale y Chipre, el texto explicativo bebió directamente en el Evangelio según san Mateo[136].




Fig. 75. La oración en el huerto y Cristo amonestando a sus discípulos por haberse quedado dormidos. Mosaicos de la catedral de San Marcos de Venecia, s. XII.

Incluso basándose también en el Evangelio de Mateo –como se deduce del texto que acompaña a la imagen–, la iluminación correspondiente de la *Biblia de Pamplona II* (ca. 1200, Augsburgo, BSB, I.2.qu.15, fol. 203v) se sirvió de un viejo recurso cargado de vehemencia: los tres discípulos dormían, aún con la reprimenda del Maestro, recurso presente también en otras obras, como una *Pasión de Cristo* (1280-1299, Cambridge, SJCL, K.21, fol. 49r) o un libro de horas (ca. 1430, Nueva York, ML, M.1040, fol. 11v).

Los artistas se sirvieron de recursos personales para narrar visualmente, y con vehemencia, los hechos que el Evangelio narraba. Duccio di Buoninsegna, en la *Maestà* de Siena (1308-1311, Siena, MOD), recogía la tradición que le antecedía, en un

[136] En Monreale leemos: *QVID DORMITIS VIGILATE & ORATE NE INTRETIS IN TEMPTATIONE(M)* [Dormís. Vigilad y orad para que no caigáis en tentación].

territorio a medio camino entre Bizancio y la tradición indoeuropea, para ofrecer una versión de los hechos tan mestiza como fiel al relato evangélico. Como en él, Cristo se entristecía al levantarse de la oración y descubrir a sus tres discípulos amados dormidos. Duccio –como otros muchos artistas medievales– fijaba el momento en que Jesús amonestaba a Pedro, aturdido ante lo sucedido y tratando, sin fuerzas, de excusarse. Como él, Santiago tenía los ojos cargados, mientras Juan y, en un plano distinto, los otros ocho, dormían plácidamente.



Fig. 76. La oración en el huerto y Cristo amonestando a sus discípulos por haberse quedado dormidos. *Maestà*, Duccio di Buoninsegna, 1308-1311. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

En aquel contexto, san Buenaventura se había referido al suceso desde una perspectiva paternalista: «porque de esta manera oró a Dios para no olvidarse de sus ovejas; es más, interrumpió su oración tres veces para volver a despertar a los discípulos (…). En lo cual se ve la maravillosa solicitud de Cristo por sus ovejas, sus discípulos, como la gallina se preocupa por sus polluelos»[137].

En Centroeuropa, Ludolfo de Sajonia se hizo amplio eco de lo relatado por los evangelistas –y lo comentado, después, por renombrados exégetas–, cuando describía como volvió Jesús donde sus discípulos y los encontró dormidos, con los «ojos cargados del peso de la infidelidad», parafraseando a Beda el Venerable (*Lo Quart del cartoxà, Del primer completori,* fols. 8r). A semejanza del Cartujano, sor Isabel de Villena escribía:

[137] «*Sic enim orabat ad Deum, ut tamen non oblivisceretur ovium suarum, quin immo ter interrupit orationem, ut rediret ad discipulos excitandos... In quo mira apparet sollicitudo Christi ad discipulos, sicut gallina sollicitatur ad pullos*». Poppi, A. M., op. cit., p. 79.

> *«E lo Senyor, reforçant la sua humanitat, llevà's e anà als deixebles, e trobà'ls dormint, car la tristícia los havia tant apoderats que no eren de si mateixos, e los ulls cansats de plorar fàcilment s'adormen, E sa majestat, veent-los així adormits, hagué molta dolor, perquè no trobava qui l'acompanyàs en la sua tristícia. E mirava'ls e llançava moltes llàgrimes e grans sospirs (...). E, estant així lo piadós Senyor, los apòstols se despertaren e hagueren gran dolor e moltíssima vergonya, e, occupats per gran tristícia, ignorabant quid responderent ei, car no sabien quina raó poguessen donar a sa clemència de la poca companyia que li feien en les sues dolors. E sa majestat, veent-los així alterats, no els pogué dir res per la gran abundància de plor que tenia, ans se partí d'aquí prestament, deixant-los ab molta dolor»*

La retórica manierista y barroca superpuso a los convencionalismos medievales lecturas hasta entonces poco ordinarias. Así, Marcello Venusti, en su *Oración del huerto* (1560-1570, Spoleto, MMF, cat. 9) [fig. 77], abstraía como Pedro se reincorporaba somnoliento ante la reprimenda del Maestro, inclinándose ante él en señal de arrepentimiento[138]. Mientras que Jan Luyken, en el grabado *Cristo despierta a sus discípulos* (1700, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-44.972), aportaba una versión de los hechos de acentuada expresividad, igualmente basada en la literalidad de la fuente bíblica. Cristo, mayestático, recriminaba a sus discípulos no haber velado con él por segunda vez, puesto que los apóstoles –como relata Marcos– están aturdidos y con los «ojos cargados»[139]. Todavía más, la obra de Luyken es una de las pocas que, en su fidelidad al Evangelio, muestra –simultáneamente– la reprimenda de Jesús a los discípulos y la llegada, anunciada por Cristo, de los captores.



Fig. 77. La oración en el huerto y Cristo amonestando a sus discípulos por haberse quedado dormidos, Marcello Venusti, 1560-1570. Spoleto, The Marignoli di Montecorona Foundation, cat. 9.

[138] Petrucci, F., *Passione di Cristo. Da Bassano a Bernini, da Conca a Mengs. Dipinti da Palazzo Chigi in Ariccia ed altre raccolte*, E20 Progetti Editore, Biella, 2015, p. 68.
[139] Caravaggio pintó también un lienzo con el tipo, conservado en el Museo de Berlín hasta su destrucción en 1945, bajo las bombas que cayeron sobre la Flakturm Friedrichshain, torre de control donde habían sido resguardadas numerosas obras de arte (Réau, L., op. cit., p. 447).

***La llegada de los captores***

Las últimas palabras de Cristo a sus discípulos adormecidos, anunciando la inmediata llegada del traidor y de quienes lo prenderían, se cumplieron tan pronto como las pronunciaba: «Todavía estaba hablando cuando llegó Judas, uno de los Doce, acompañado de un grupo numeroso con espadas y palos, de parte de los sumos sacerdotes y los ancianos» (Mt 26,47; Mc 14,43), de «los escribas» (Lc 22,47) y de «los fariseos, con linternas, antorchas y armas» (Jn 18,3)[140].

Los soldados caminaban en las tinieblas –explicaría Cirilo de Alejandría– iluminados en fuego, sin saber que estaban tropezando, en realidad, con la «piedra clave». Expresión, esta última, tomada de la reflexión que san Pablo hizo a los *Romanos*, basándose a su vez en las Escrituras proféticas (Is 8,14): «Voy a poner en Sión piedra de tropiezo y roca de escándalo; mas el que crea en él, no quedará confundido» (Rm 9,33).

Los primeros exponentes documentados del tipo se encuentran entre las láminas de dos evangeliarios iluminados por *scriptoria* armenios para la fortaleza de Rum Kalesi: el *Evangeliario del príncipe Vasak* (segunda mitad del s. XIII, Washington DC, FGA, F1932.18, fol. 513) y otro Evangelio coetáneo (1262, Baltimore, WAG, W.539, fol. 190r). La libertad creativa dada por las páginas de un libro a ilustrar, dio a los creadores de estos manuscritos la oportunidad de visualizar al traidor señalando a la turba de soldados y a los ancianos de la Ley el lugar donde su Maestro oraba. Seguramente a semejanza de las creativas –como librepensadoras– artes del libro, los pintores de los murales de la iglesia de la Ascensión del monasterio kosovar de Dečani (1338-1347) dieron con la necesidad de visualizar, en un tipo autónomo, la llegada de los captores.

Sin embargo, la creatividad bizantina –tardía como específica– jamás se granjeó ecos claros en Occidente, que solo regresó sobre estas líneas del Evangelio al tenor de la religiosidad pasionista bajomedieval, que dio la batalla cultural –en libros, predicaciones y obras artísticas– contra los verdugos de Cristo. Movidos por una radicalidad ciega, en el tímpano de la Pasión de la iglesia mayor de Ulm (1370) [fig.

[140] *«Et adhuc ipso loquente, ecce Iudas, unus de Duodecim, venit, et cum eo turba multa cum gladiis et fustibus, missi a principibus sacerdotum et senioribus populi»* (Mt 26,47); *«Et confestim, adhuc eo loquente, venit Iudas unus ex Duodecim, et cum illo turba cum gladiis et lignis a summis sacerdotibus et scribis et senioribus»* (Mc 14,43); *«Iudas ergo, cum accepisset cohortem et a pontificibus et pharisaeis ministros, venit illuc cum lanternis et facibus et armis»* (Jn 18,3).

78], los soldados saltaban la valla aupándose los unos a los otros[141] y se entrometían en el huerto, sin tan siquiera conocer aún la identidad del perseguido, que ajeno al alboroto, continuaba arrodillado en oración.



Fig. 78. La oración en el huerto, la llegada de los captores, el prendimiento, el lavatorio de manos de Pilato, la flagelación y la coronación de espinas. Tímpano de la Pasión, iglesia mayor de Ulm, 1370.

Nada de lo que en Ulm se relata ocurrió en realidad, según los evangelios. A fines del siglo XIV, en el contexto alemán se creó un prototipo de imagen, poco fiel a la fuente evangélica, pero narrativamente muy efectivo, a los ojos –convenientemente orientados– de cualquier fiel. Ciñéndonos a la narración bíblica, la judiada irrumpió en Getsemaní al punto que Cristo despertaba a sus discípulos por tercera vez. No obstante, la tendencia a clarificar la lectura de las imágenes llevó a sintetizar, en un golpe de vista, todo lo ocurrido en el huerto antes del prendimiento, alineando –en contra de lo relatado por el Evangelio– los tiempos de unos hechos y sus contrarios. Fue en el ambiente del obrador de Ulm, o en el entorno de San Sebald de Núremberg (1370-1380, Múnich, ZI) [fig. 79], donde se ideó presentar a Cristo en oración, abandonado en el sueño por sus discípulos, ajeno a la llegada, por la valla del huerto, de sus captores.

Dicho en otros términos, a partir de entonces la llegada de los captores al huerto se convirtió en poco más que un recurso expresivo para aumentar el sufrimiento de Cristo y así subrayar la valentía de su paso adelante. Frente a la cobardía de los soldados, que miedosos ante la –esperable– defensa de Jesús y sus seguidores, llegan al huerto armados. Así, por ejemplo, en las *Horas Arsenal-Princeton* (ca. 1415, Princeton, PUL, Garrett 48, fol. 30r), en plena súplica agónica de Jesús al Padre se abría paso, en la noche, la voluntad divina: los soldados, con Judas al frente del tumulto, llegaban a las puertas del huerto, iluminados en fuego y empuñando lanzas.

[141] Los perseguidores de Jesús saltan también la valla en el retablo mayor de la catedral de Huesca, obra de Damián Forment (1520-1533); o en *Cristo en el huerto de Getsemaní* de Hans Lützelburger (1502-1510, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-22.328).





Figs. 79 y 80. La oración en el huerto y la llegada de los captores. Relieve procedente de San Sebald de Núremberg, 1370-1380. Múnich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte; *Horas* de Marie de Rieux, 1440-1450. Nueva York, Morgan Library, M.190, fol. 37r.

Transcurridos doscientos años desde que se iluminaran los evangelios bizantinos, en la Centroeuropa cuatrocentista, un motor resalido en la configuración del tipo continuó constituyéndolo el libro ilustrado –primero miniado y, más tarde, grabado–, por entonces muy demandado por la alta alcurnia del continente, para la contemplación íntima de los dolores de Cristo. Los cotizados libros de horas se llenaron de aventuradas narraciones visuales: en las oraciones del huerto iluminadas en las *Horas* de Marie de Rieux (1440-1450, Nueva York, MoL, M.190, fol. 37r) [fig. 80] o en otras de Tours (ca. 1460, Nueva York, MoL, M.199, fol. 143r), la guardia del sanedrín, con sus cabecillas al frente, saltaba exaltada la tapia de Getsemaní, parapetada detrás de lanzas y armaduras de época.

En la codificación medieval del tipo jugó un papel decisivo la literatura pasionista de la época. Ludolfo de Sajonia, en su *Vita Christi* –traducida, en València, por Roís de Corella–, enseñaba a sus lectores el instante de la irrupción de Judas en el huerto, arropado por «pésima compañía», de «grandes sacerdotes y obispos» y una turba de «caballeros gentiles», empuñando linternas, antorchas y armas (*Lo quart del Cartoxà, Del primer completori,* fol. 11r).

Incluso, los miniaturistas bajomedievales se dejaron seducir por las imaginativas leyendas que el fervor del momento hizo aflorar. Una de ellas, ya documentada por

Mâle (1931), relataba que la comitiva hacia el huerto la encabezó una vieja llamada Hédroit o Isolda, a quien los judíos encargaron forjar los clavos de la cruz, al no encontrar al herrero en su fragua. En el trescientos francés, diversos poemas narrativos, como la *Passion des Jongleurs,* el *Livre de la Passion* o la *Passion du Palatinus,* desarrollaron aquella historia; y entrado el siglo XV, de ella dieron fe diversos Misterios medievales, como el *Mystère de la Passion* de Angers (Jean Michel, 1468) o la *Passion* de Eustache Mercadé (1472)[142]. Asimismo, González (2002) notificaba como en 1549, en una procesión celebrada en Béthune, desfiló *«Ysaulde forgeant les clous de Dieu»,* que bien pudieron incentivar la visualidad en torno a aquel personaje.

Ahora bien, antes de editarse aquellas obras teatrales, Isolda –prosigue el autor en su tesis– había aparecido en la portada central de la catedral de Estrasburgo (s. XIII), en el *Salterio de la reina María* (1310-1320, Londres, BL, Roy.2.B.VII) o en la *Biblia de Holkham* (1327-1335), lo que desecha la vieja teoría del origen teatral de su imagen. Ya en el cuatrocientos, lo hizo en otros manuscritos, como las *Horas* de Étienne Chevallier (Jean Fouquet, ca. 1452, Chantilly, MCo).

No obstante, más allá de anecdotismos apócrifos, el guía de guardias y sanedritas fue siempre Judas Iscariote, el discípulo traidor, no pocas veces afeado hasta la violencia –en connivencia con sus colegas semitas–, investido con prendas amarillentas y agarrado a la bolsa en que atesoraba las treinta monedas con que, poco antes, los príncipes de los judíos lo sobornaron[143], cuya visualidad fue bien estudiada por Bernad (2023). El atributo de la bolsa de caudales, de hecho, fue recurrido en los tipos de la última Cena, del soborno en el sanedrín, de la irrupción de la judiada en Getsemaní, del prendimiento y de la huida del traidor, como síntoma visual de su vil

[142] La visualidad de Isolda y su aparición en el teatro medieval viene desarrollada en la tesis doctoral de González Montañés, J. I., op. cit., pp. 362-364.

[143] Judas Iscariote entra al huerto, como guía de los soldados, cargado con el precio de la traición, en las pinturas murales de la iglesia del cementerio de Eberdingen (1451-1500), en una placa de esmalte con la oración del huerto, obra de los talleres de Limoges (1476-1500, Madrid, CLG, 432); en la predela del retablo mayor de la iglesia de San Esteban de Granollers (1495-1500, Barcelona, MNAC, 024154-002); en el retablo mayor de la catedral de Toledo, obra colectiva de Maestre Petit Juan, Maestro Rodrigo, Copín de Holanda, Sebastián de Almonacid, Felipe Bigarny y otros (1498-1504); en un *Calvario* flamenco o hispano-flamenco (fines del s. XV, Madrid, MP, P007689); en *El arresto de Cristo*, tal vez del Maestro del Altar de Beyghem (s. XVI, París, ML, MNR 389); o la versión de Johann Sadeler I (1560-1600, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-6008).

acto, pero en contextos antisemitas, también en alusión al carácter avaricioso del conjunto del pueblo judío[144].

Fuera del soporte artístico, los pasionistas bajomedievales habían clarificado que Judas actuó de guía para los judíos. Sor Isabel de Villena, por ejemplo, en el capítulo CLV de su *Vita Christi*, sobre *«Com lo Senyor isqué a camí a aquells qui el venien a prendre e fon besat per Judes»*, meditaba cómo *«Estant així, lo valent capità aparellat a la batalla, aquella maliciosa gent fon junta ab sa senyoria. E lo traïdor de Judes, qui era el guía, acostà's al seu Mestre, mostrant no saber res en aquella malícia, e besà'l…»* (cap. CLV, p. 346).

En un relieve de un anónimo alemán u holandés (s. XV, Nueva York, MMA, 16.32.257a) [fig. 81], hijo genuino de la piedad empática gestada en Centroeuropa, el traidor irrumpía en Getsemaní con un soldado –casi caricaturizado–, ansioso e incluso ilusionado por conocer el paradero de Cristo. Detrás de la avanzadilla, entre la multitud, los prohombres de la provincia y uno de sus secuaces asomaban ansiosos a la empalizada para ver al perseguido y a sus seguidores, que debían situarse en un pedazo del relieve ya desaparecido.



[144] Rodríguez Barral, P., «El recurso al judío deicida: un punto de encuentro entre el drama y las artes visuales en la Valencia de la Edad Media final». En: Sirera Turó, J. L. (coord.), *Estudios sobre el teatro medieval*, Publicacions de la Universitat de València, València, 2008, p. 163.



Figs. 81 y 82. La oración en el huerto y la llegada de los captores. Relieve, anónimo alemán u holandés, s. XV. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 16.32.257a; *Horas Coëtivy*, ca. 1443. Dublín, Chester Beatty Collection, W.82, fol. 181r.

En la permanente violencia simbólica lanzada –por artistas y comitentes de todo el continente– contra los judíos se entrometió, durante el cuatrocientos, la cruzada que la Iglesia romana venía librando en Oriente contra los turcos otomanos, que precisamente tuvo en el asedio de Belgrado (1456) una de sus campañas militares más memorables. En la visualidad artística europea, los *bellatores* y jueces que, de Getsemaní al Gólgota, persiguieron al Señor hasta darle muerte en cruz, se revistieron con insignias y aderezos que –fruto de la osmosis cultural o de premeditados diseños– rememoraban la batalla de Roma contra el Imperio otomano. En la Corona de Aragón, Blasco de Grañén, en el ciclo pasionista de la predela del retablo mayor de Anento (1431-1456) [fig. 52], mezclaba las estrellas de David con las medias lunas, que la soldadesca enemiga blandeaba en lanzas y banderolas; y al norte, los lectores de las *Horas Coëtivy* (ca. 1443, Dublín, CBCo, W.82, fol. 181r) [fig. 82] podían seguir una fila de soldados con turbantes de ascendencias orientales que, al pie de la página, hacían camino detrás de Judas hacia Getsemaní, donde los esperaba Cristo en oración.

Con Italia como foco creativo, la visualidad renacentista heredó y reelaboró, con las técnicas a su alcance, todos y cada uno de los efectistas recursos expresivos que los artistas bajomedievales habían pensado. En un antiguo retablo de Ambrogio Bergognone (1501, Londres, NG, NG1077.1) [fig. 83] Judas se escondía detrás del portal de la ciudad, sacando tímidamente el brazo para señalar a los milicianos que le seguían el lugar donde rezaba su Maestro, situado –de manera licenciosa– en las inmediaciones de Jerusalén; coordenadas espaciales reproducidas en el mural de la oración del huerto que Pontormo pintó en el claustro de Certosa del Galluzzo (1523-1525) [fig. 84].




Figs. 83 y 84. La oración en el huerto y la llegada de los captores. Ambrogio Bergognone, 1501. Londres, National Gallery, NG1077.1; Pontormo, claustro de Certosa del Galluzzo, 1523-1525.

Los soldados van blindados, pensando –según sugeriría Orígenes– que Jesús se escabulliría de su destino con cualquier estratagema mágica. Así que, como explican las Escrituras, los soldados avanzan en la noche, según Felipe Pablo de San Leocadio (1500-1549, València, MBA) iluminados con linternas y defendidos detrás de escudos, lanzas y espadas, que Timoteo Viti reproducía, fiel a la fuente bíblica (ca. 1510, Bristol, BMAG).

Ni tan siquiera los apóstoles que acompañan a Cristo, que han caído presos del sueño, advierten la llegada de los verdugos del Maestro. Solamente algún discípulo despierta y, según la interpretación de Joan de Joanes (segunda mitad del s. XVI-primer tercio del s. XVII, Madrid, MP, P000847), avista la llegada al huerto de los captores [fig. 85]. De hecho, algunos artistas se acercaron a los límites de la inverosimilitud; cuando supusieron que ni Jesús, en oración, ni sus seguidores, durmiendo, advirtieron que los soldados habían irrumpido ya en Getsemaní, empuñando antorchas, lanzas y escudos, en el grabado de Karel van Mander, copiado por grabadores como Zacharias Dolendo (1596-1598, Ámsterdam, RijM, RP-P-BI-7127).



Fig. 85. La oración en el huerto y la llegada de los captores. Joan de Joanes, segunda mitad del s. XVI-primer tercio del s. XVII. Madrid, Museo del Prado, P000847.

En la oración del huerto de Giovanni Battista Rovedata (1616, Verona, MCas) [fig. 86], una avanzadilla de soldados ya ha entrado al huerto guiado por Judas, personaje vestido de amarillo que esconde su rostro. Los soldados, blindados con lanzas, hachas y antorchas, planean con el traidor la detención de Jesús, quien, en lo alto de una colina, entabla diálogo con el ángel. Adelantándose al grupo, un judío, de apariencia grotesca y empuñando una linterna –tal vez Malco, el criado del sumo sacerdote– ha reconocido a Jesús en oración y a sus tres acompañantes, dormidos. Miedosos ante una posible reacción divina, de las puertas de Jerusalén sale otra turba de milicianos, encabezada por dos hombres a caballo, para reforzar a sus colegas.



Fig. 86. La oración en el huerto y la llegada de los captores. Giovanni Battista Rovedata, 1616. Verona, Museo di Castelvecchio.

En un mismo sentido, el grabado correspondiente de la serie de *La Pasión satírica* de Wenceslaus Hollar (1644-1652, Londres, BMu, 1866,0623.26), basado en una obra de un seguidor Hans Holbein 'el Joven', los planos tradicionales se invierten: la súplica agónica de Jesús al cielo se retira a un segundo plano y, en primera instancia, se abre paso el camino hacia la cruz en los milicianos que llegan al huerto, con las dagas levantadas, guiados por Judas, que carga en sacos el precio de la traición. Sedientos de sangre, en el trasaltar de la catedral de Burgos, de Pedro Alonso de los Ríos (1679-1683), los verdugos del Salvador irrumpen en el huerto ya cargados con la cuerda con que, poco después, atarán a Cristo del cuello, para arrastrarlo hacia las autoridades.

En un lienzo para la iglesia del Pilar de Lima, un anónimo ayacuchano del siglo XVIII –ya citado– hace llegar a las milicias judías desde Jerusalén al huerto de los Olivos, a través del puente que salva el torrente del Cedrón. Paso, este, con especial protagonismo en tierras de la América colonial, al punto de hacer germinar, en el camino de vuelta a la ciudad, un nuevo tipo iconográfico.

### *Cristo desconcierta a los soldados*

El evangelista Juan, en su particular versión de los hechos ocurridos en Getsemaní, incluyó un encuentro inicial entre Cristo y sus captores, del que no existe rastro en ningún otro Evangelio:

> «Jesús, que sabía todo lo que le iba a suceder, se adelanta y les pregunta: '¿A quién buscáis?'. Le contestaron: 'A Jesús el Nazareno'. Díceles: 'Yo soy' (…). Cuando les dijo: 'Yo soy', retrocedieron y cayeron en tierra. Les preguntó de nuevo: '¿A quién buscáis?'. Le contestaron: 'A Jesús el Nazareno'. Respondió Jesús: 'Ya os he dicho que yo soy; así que si me buscáis a mí, dejad marchar a éstos'. Así se cumpliría lo que había dicho: 'De los que me has dado, no he perdido a ninguno'» (Jn 18,4-9)[145].

La compasión de Jesús con sus verdugos no conocía límites. Entregarse en manos de sus captores, sin oposición divina ni física era abrir la vía hacia la cruz, que había aceptado al beber del cáliz que el Padre le encomendaba. Jesús, consciente –como había manifestado en la Cena con los suyos– que había llegado la hora de regresar a la morada celestial, «fue directamente al lugar familiar para su delator para facilitar la tarea a sus oponentes» (JUAN CRISÓSTOMO, *Homilías sobre el Ev. de Juan*, 83,1)[146]. Judas, buen conocedor del lugar –explica san Agustín–, sabía que en Getsemaní podría dispersar en el pánico al rebaño en el que había sido antes tolerado.

Frente a la ferocidad de los soldados, armados y violentados por los prohombres de la provincia, Jesús no pone impedimento alguno a que el plan de salvación siga su curso, ante la sorpresa de sus verdugos, que habrían esperado de él una firme oposición. Es más, los soldados, que ni tan siquiera supieron reconocer a Cristo, «jamás lo hubieran cogido si no fuera porque sale voluntariamente al encuentro de quienes lo buscan» (CIRILO DE ALEJANDRÍA, *Comentario al Ev. de Juan*, 11, 12)[147].

No fue la oscuridad la causante de la ceguera de los soldados y de Judas, «ya que [el Evangelio] mencionó que también tenían antorchas»; sino que «Jesús se sirvió de esto para dejar claro (…) que ni siquiera podían verlo cuando estaba en medio de ellos, a no ser que Él mismo lo permitiera» (JUAN CRISÓSTOMO, *Homilías sobre el Ev. de*

---

[145] *«Iesus itaque sciens omnia, quae ventura erant super eum, processit et dicit eis: 'Quem quaeritis?'. Responderunt ei: 'Iesum Nazarenum'. Dicit eis: 'Ego sum!'. Stabat autem et Iudas, qui tradebat eum, cum ipsis. Ut ergo dixit eis: 'Ego sum!', abierunt retrorsum et ceciderunt in terram. Iterum ergo eos interrogavit: 'Quem quaeritis?'. Illi autem dixerunt: 'Iesum Nazarenum'. Respondit Iesus: 'Dixi vobis: Ego sum! Si ergo me quaeritis, sinite hos abire', ut impleretur sermo, quem dixit: 'Quos dedisti mihi, non perdidi ex ipsis quemquam'»* (Jn 18,4-9).
[146] Trad. esp. BCPI, vol. 4b, p. 345. Lleva a PG 59,447; BPa 55,243.
[147] Trad. esp. BCPI, vol. 4b, p. 347. Lleva a Pusey 3,18.

*Juan*, 83, 1)[148]. Pues bien, el desconcierto de los captores ante la entrega voluntaria en sus manos de Jesús, fue trasladado al soporte artístico por una amplia nómina de artistas, si bien desde fechas muy tardías.

De hecho, los primeros exponentes del tipo se localizan en el siglo XII. El primero de ellos se sitúa en un capitel con los episodios de Getsemaní procedente del claustro de la basílica tolosana de Notre-Dame de la Daurade (1120-1130, Toulouse, MAT, Ra 459) [fig. 27]. Los sucesos narrados por san Juan se visualizan, cristalinamente, en sus relieves, con el apoyo inestimable de un buen número de recursos expresivos: Jesús, con la toga del filósofo y el rollo de la sabiduría, se adelanta a los soldados interrogándoles sobre los motivos de su irrupción en el huerto de los Olivos; e, inmediatamente, se identifica como el perseguido. Ante la compasión inesperada de Cristo, los soldados se arrodillan y caen ante él, sin dejar –simultáneamente– de señalarlo, en unas cualidades expresivas en todo equiparables a las vaciadas en la *Janua Major*, la puerta broncínea de la catedral de Benevento (ca. 1160) [fig. 87][149].



Fig. 87. Cristo desconcierta a los soldados. *Janua Major*, catedral de Benevento, ca. 1160.

El *Evangeliario de Iván Alexander* (1356, Londres, BL, Add.39627, fol. 77r) [fig. 88] fue aún más allá. Como antesala al prendimiento, los seis apóstoles en la imagen señalan dubitativos a Cristo, para evitar ser perseguidos por los romanos. También hace lo propio Judas, que siguiendo lo convenido delata a su Maestro. Aun así, ante la pregunta del único soldado en pie, Cristo reconoce ser él a quien buscan e

[148] Trad. esp. BCPI, vol. 4b, p. 347. Lleva a PG 59,448: BPa 55,244.
[149] Réau, L., op. cit., p. 453.

incluso –ya lejos de la narración evangélica– bendice, mano en alto, a sus captores. Ante el gesto misericordioso de Jesús, los soldados caen sorprendidos al suelo, sin dejar de empuñar sus armas[150].



Fig. 88. Cristo desconcierta a los soldados y el prendimiento. *Evangeliario de Iván Alexander,* 1356. Londres, British Library, Add.39627, fol. 77r.

Estas imágenes no estuvieron exentas de cierto tono cómico-burlesco, necesario en medio del dramatismo y virulencia que supuraron el resto de episodios de la Pasión. Así, gracias a Réau (1957) sabemos, algunas imágenes tardomedievales reprodujeron en realidad las puestas en escena de los autos sacramentales de la Pasión que, cada Semana Santa –y hasta que los efectos de Trento lo extinguieron–, se representaron en muchas iglesias. En los autos, el público veía caer a los soldados confundidos hasta dos veces, con efectos cómicos evidentes. Las soluciones escénicas del teatro litúrgico fueron después trasladadas, por ejemplo, a las ilustraciones del *Speculum Humanae Salvationis,* en cuyas páginas a Cristo se le presenta impasible, ante un grupo de soldados torpes, que caen de espaldas a tierra.

Del mismo modo, Ludolfo de Sajonia –filtrado por Joan Roís de Corella– invitaba a contemplar cómo Cristo, asumiendo el cáliz que el Padre le había ofrecido, pedía a sus discípulos adormecidos: *«anem al encontre a Iudes hi als qui ab ell venen, ateneu que ja és prop aquell que ve a trahir-me, del qual ni vull fugir ni apartar-me…»*, cita de la cual extraía una lectura catequética, adoctrinando a los creyentes en lo

[150] En el siglo XIV se ha documentado otro exponente del tipo en las vidrieras de la capilla de la Virgen de la catedral de Évreux (Francia).

virtuoso de morir, como los mártires, por causa de la fe. Y por descontado, el Cartujano no perdía oportunidad de narrar cómo *«tremolant hi splantats al tro de aquesta veu tornaren atrás e de subines en terra caygueren, Iudes com los altres, feu la divinitat insorportable la sua veu humana…»* (*Lo quart del Cartoxà*, *Del primer completori*, fol. 11r-12v).

En los últimos compases de la Edad Media algunos artistas y obradores de reconocido prestigio acogieron en alguna de sus obras estas líneas del Evangelio[151]. En Borgoña, el obrador de los hermanos de Limbourg dio como fruto, en *Las muy ricas horas del Duque de Berry*, un referente sonado del *Ego sum* (ca. 1410, Chantilly, MCo, Ms. 65, fol. 142v). Los ambientes caballerescos del ducado dieron como resultado una interpretación belicista de los acontecimientos: Cristo, en majestuoso hieratismo, se identificaba con severidad ante sus perseguidores, que «alfombran el suelo como los muertos el campo de batalla»[152]. Incluso Pedro se inclina, en meditabundo respeto, hacia el Maestro.



Figs. 89 y 90. Cristo desconcierta a los soldados. *Las muy ricas horas del Duque de Berry*, ca. 1410. Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol. 142v; *Armadio degli argenti*, Fra Angelico, ca. 1450. Florencia, Museo Nazionale di San Marco.

Al sur, en el ámbito cuatrocentista florentino, encontramos la obra mural de Fra Angelico, para el *Armadio degli argenti* de su convento de San Marcos (ca. 1450, Florencia, MNSM). En la pintura del dominico se muestran simultáneamente el beso de

[151] Réau, L., op. cit., p. 453.
[152] *Ib.*

Judas y, antes que él, la caída de espaldas de sumos sacerdotes y soldados, que –siguiendo referencias precedentes– aún en tierra continúan agarrando sus palos[153].

En el contexto bajomedieval, Eiximenis subrayaba también la decisión de Cristo en entregarse ante sus captores: «como príncipe de las fazes de Dios salioles al camino a la puerta del dicho huerto acompañado con los dichos apóstoles» (Madrid, BNE, MS 18772, fol. 139r). Ante su valentía un soldado cae sorprendido a sus pies –tal y como el religioso describe–, mientras sus colegas lo detienen, en el *Retablo de Ciudad Rodrigo* (Fernando Gallego y taller, 1480-1488, Tucson, UAM)[154].

Todavía en la Edad Moderna algunos artistas se acercaron a estas líneas del Evangelio de Juan, sumando a los esquemas medievales alguna pequeña aportación –de ascendencia literaria–, destinada a acrecentar la expresividad de las imágenes[155]. Tal es el caso de Karel van Mallery (1581-ca. 1641), quien en su serie de grabados del *Prendimiento de Cristo* (Ámsterdam, RijM, RP-P-1908-2337) [fig. 91] reproducía el momento en que Cristo, adelantándose a sus seguidores, reconocía compasivo ser él a quien buscaban los soldados. Entre los captores reina el desconcierto: los jefes, los soldados e incluso sus caballos caen violentamente al suelo, unos encima de los otros.

El desorden que la actitud de Jesús causa entre sus verdugos fue enfatizado, fuera del relato bíblico, por algunos tratadistas cristianos bien conocidos en el panorama artístico. Es el caso de la descripción que la Madre de Ágreda hace en su *Mística Ciudad de Dios* (1670), cuando aseguraba que «no sólo fueron derribados los soldados, pero los perros y algunos caballos que iban, todos cayeron a tierra, quedando inmóviles como piedras»[156].

[153] El siglo XV cuenta con algún otro exponente conservado del tipo, como el que aparece entre las páginas de un libro de horas procedente de Núremberg (ca. 1450, Nueva York, Biblioteca Pública, fol. 6r).
[154] Robinson, C., op. cit., pp. 74-75.
[155] A finales del siglo XVI se documenta otro exponente del tipo en el *Thesaurus Novi Testamenti elegantissimis iconibus expressus continens historias atque miracula domini nostri Iesu Christi* (1580, Gerard de Jode, Londres, BMu, 1968,1018.1.320).
[156] Schenone, H. H., op. cit., 1998.







Figs. 91 y 92. Cristo desconcierta a los soldados. *De Iudae proditione. Procedens Iesus interrogat: Quem quaeritis? Solo verbo Iudam, milites ques resupinos prosternit omnes*, Karel van Mallery, 1581-ca. 1641. Ámsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1908-2337; *Procedens Iesus interrogat: Quem quaeritis? Solo verbo Iudam, milites ques resupinos prosternit omnes*, en *Adnotationes et meditationes in Evangelia* del P. Jerónimo Nadal, 1595.

Caballo y soldado se precipitan en el suelo, ante la entrega voluntaria de Jesús en sus manos, en el dibujo –ya mencionado– de un anónimo etíope (s. XVII, Londres, VAM, E.3937-1920) [fig. 23]. En él, la compasión generosa de Cristo con sus perseguidores contrasta con el belicismo de Pedro, que se esconde detrás del Maestro dispuesto a defenderlo con espada.

El grabador Hieronymus Wierix cuenta en su catálogo con dos versiones, de raíces dispares, del tipo. Para ilustrar las *Anotaciones y Meditaciones en los Evangelios* de Jerónimo Nadal (1595) [fig. 92] Wierix tomó como referente a la tradición precedente, como se deduce de la caída al suelo de soldados, jefes y caballos[157]. Más comedido es, desde luego, su grabado *Pedro le corta la oreja a Malco* (1593, Ámsterdam, RM, RP-P-OB-67.232), que exhibe diversos tipos derivados de los sucesos en Getsemaní. El eje central sobre el que se desarrolla la narración de Wierix es la figura de Cristo, reconociéndose como el perseguido ante sus verdugos, ante la perplejidad de los soldados, que ahora no caen al suelo, fruto de una interpretación más racional de las expresiones bíblicas. Parece pueril pensar en que los soldados hubieran

[157] Melion, W. S., op. cit., pp. 97-98.

caído amontonados al suelo ante la respuesta de Jesús. Así que, lejos de la expresividad bíblica, más verosímil es pensar en que los soldados pudieron, en todo caso, verse sorprendidos y, por ello, retroceder un momento ante la majestad de Jesús[158], como Wierix propone.

El cuaderno de grabados de Wierix debió circular por la América colonial y servir de modelo a los artistas que, al otro lado del Atlántico, trabajaron sobre este pasaje evangélico. En las pinturas producidas en las Colonias, profusamente estudiadas por Schenone (1998), se produce una simbiosis cultural entre los referentes europeos y los convencionalismos locales, aquí palpables en el equipamiento militar de los soldados[159].

Aun así, la interpretación literal de la narración de san Juan continuó preponderando, como la más teatral, en obras como el *Arresto de Cristo* (1703, Ámsterdam, RM, RP-P-OB-45.116), grabado en que Jan Luyken retrata el episodio bajo los preceptos visuales tradicionales: con Jesús, de un lado, identificándose, frente a unos soldados que caen desconcertados, ante su entrega voluntaria en las manos de los perseguidores.

### *El prendimiento de Cristo*

Judas Iscariote, negociando con los sanedritas el precio de la traición al Maestro, les había dado una clave: «Aquel a quien yo dé un beso, ése es; detenedlo y llevadlo con cautela» (Mc 14,44), creyendo que Cristo y sus hermanos en el apostolado se rebelarían contra sus persecutores. Así que, siguiendo lo prometido, el traidor «se acercó a Jesús y le dijo: '¡Salve, *Rabbí*!', y le dio un beso» (Mt 26,49), según san Lucas arrastrado por la influencia, ultraterrena, de Satanás, que lo habría poseído antes de la Cena: «Entonces Satanás entró en Judas, llamado Iscariote[160], que era del número de los Doce. Este se fue

[158] Réau, L., op. cit., p. 453.
[159] En tierras americanas-coloniales se han documentado, por parte de Schenone (1998), tres obras pertenecientes al tipo: un anónimo limeño del siglo XVII en la iglesia de San Pedro de Lima; otro anónimo, ahora dieciochesco, en la colección del Banco Industrial del Perú; y un tercero arequipeño del siglo XVIII, en el monasterio de Santa Catalina de Arequipa.
[160] Según el Evangelio de Juan, el apelativo de 'Iscariote' le habría venido heredado de su padre, Simón. Tal sobrenombre probablemente tenía relación con su posible procedencia de Queriyot. Aún así, no han faltado otras teorías, como la posibilidad de que Iscariote pudiera proceder del latín *sicarius*, nombre que recibía una facción rebelde, cuyos miembros se mezclaban entre la multitud para asesinar a los opositores, con un puñal llamado *sica*; o dos hipótesis que relacionan el sobrenombre con las raíces semítica *śqr* y

a concertar con los sumos sacerdotes y los jefes de la guardia el modo de entregárselo» (Lc 22,3)[161].

Cristo, que –según los evangelios– había predicho que Judas lo traicionaría, se volvió hacia Judas y le espetó: «Amigo, ¡a lo que estás aquí!» (Mt 26,50) o, en palabras de Lucas, «¡Judas, con un beso entregas al Hijo del hombre!» (Lc 22,48). Juan coincidió con los sinópticos en atestiguar la presencia de Judas aquella noche en Getsemaní, pero, sin embargo, jamás refirió señalamiento alguno. Según él, Cristo se había identificado ante sus persecutores, así que estos no necesitaban que nadie lo delatara.

Entonces, «aquellos se acercaron, echaron mano a Jesús y le prendieron» (Mt 26,50). Dirigiéndose a sus captores, Cristo les recriminó: «'¿Cómo contra un salteador habéis salido a prenderme con espadas y palos? Todos los días me sentaba en el Templo para enseñar, y no me detuvisteis'» (Mt 26,55; Mc 14,49)[162]; aspaviento del que muchos creadores –literarios, dramaturgos y artistas– dedujeron, no faltos de razón, que quienes detuvieron a Cristo formaban una milicia a las órdenes de las autoridades religiosas de Israel (sumos sacerdotes, escribas, ancianos, etc.), ansiosas por ver prendido al Nazareno y, de hecho, aquella noche presentes en el huerto[163].

---

*skr*, que hacen referencia a las mentiras y engaños, y a la entrega, respectivamente (Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), op. cit., p. 440).

[161] Maccoby, H., *Judas Iscariot and the Myth of Jewish Evil*, Peter Halban, Londres, 1992, p. 31.

[162] La *Vulgata* de san Jerónimo, traducción latina canónica, recogía el relato de Mateo bajo los siguientes términos: *«Qui autem tradidit eum, dedit illis signum dicens: 'Quemcumque osculatus fuero, ipse est; tenete eum!'. Et confestim accedens ad Iesum dixit: 'Ave, Rabbi!' et osculatus est eum. Iesus autem dixit illi: 'Amice, ad quod venisti!'. Tunc accesserunt et manus iniecerunt in Iesum et tenuerunt eum (...). In illa hora dixit Iesus turbis: 'Tamquam ad latronem existis cum gladiis et fustibus comprehendere me? Cotidie sedebam docens in templo, et non me tenuistis'»* (Mt 26,48-50,55).

En una tradición coincidente, Marcos relataba: *«Dederat autem traditor eius signum eis dicens: 'Quemcumque osculatus fuero, ipse est; tenete eum et ducite caute'. Et cum venisset, statim accedens ad eum ait: 'Rabbi'; et osculatus est eum. At illi manus iniecerunt in eum et tenuerunt eum (...). Et respondens Iesus ait illis: 'Tamquam ad latronem existis cum gladiis et lignis comprehendere me? Cotidie eram apud vos in templo docens, et non me tenuistis; sed adimpleantur Scripturae'»* (Mc 14,44-46,48-49).

Lucas, original en pormenores, habría narrado: *«Adhuc eo loquente, ecce turba; et, qui vocabatur Iudas, unus de Duodecim, antecedebat eos et appropinquavit Iesu, ut oscularetur eum. Iesus autem dixit ei: 'Iuda, osculo Filium hominis tradis?' (...). Dixit autem Iesus ad eos, qui venerant ad se principes sacerdotum et magistratus templi et seniores: 'Quasi ad latronem existis cum gladiis et fustibus? Cum cotidie vobiscum fuerim in templo, non extendistis manus in me; sed haec est hora vestra et potestas tenebrarum'»* (Lc 22,47-48,52-53).

Por último, san Juan, mucho más atento a otros pormenores, como la entrada de la guardia al huerto o el autoreconocimiento de Jesús, solamente citaba a propósito de su prendimiento: *«Cohors ergo et tribunus et ministri Iudaeorum comprehenderunt Iesum et ligaverunt eum»* (Jn 18,12).

[163] Jossa, G., *Il processo di Gesù*, Paideia Editrice, Turín, 2002, pp. 57-59; Vermes, G., *La passione*, Editrice Queriniana, Brescia, 2007, pp. 41 y 43.

El señalamiento de los sinópticos a la culpabilidad hebrea no era baladí. A finales del siglo I, época de la redacción de los Hechos de los Apóstoles y de los evangelios, el incipiente cristianismo rivalizaba con el judaísmo y, para ganarse un nicho social propio, la Iglesia se esmeró en estigmatizarlo y en ofrecer un corpus teórico que demostrase su superioridad. Así que, partiendo del profetismo judío, el cristianismo no cesó en defender la naturaleza mesiánica de Jesús y la culpabilidad de los ancianos de la Ley mosaica en su muerte violenta[164].

Si bien, no es menos cierto que Juan achacó el prendimiento de Cristo a una *speira* (Jn 18,12), esto es, una cohorte de soldados romanos, mandados por el tribuno, versión que apenas obtuvo ecos sobre el soporte artístico, mucho más empeñado, desde fechas primerizas, en señalar a los hebreos como los principales instigadores de la revuelta contra Cristo[165].

Durante milenios, muchas religiones confiaron en la retórica de la contraposición entre el bien y el mal, recurriendo a personajes mundanos –y de historicidad fluctuante– que, desde la virtud del dogma, protagonizaron una deriva hacia las tinieblas del mal[166]. En el cristianismo, doctrina empecinada en los contrastes –teológicos y visuales– entre la luz de Dios y las tinieblas demoníacas, Judas Iscariote encarnó –desde la canonicidad al universo apócrifo– la imagen del hombre corrompido por el príncipe de las tinieblas. El cristianismo apostólico ya consideró a Judas como el pecador arquetípico –el antitipo, el usurario, el corrupto–, sometido a las leyes del diablo, en fiel obediencia a las posesiones demoníacas de que los evangelistas (Lc 22,3; Jn 13,2,27) y los *Hechos de los Apóstoles* dieron fe[167]:

> «Hermanos, era preciso que se cumpliera la Escritura en la que el Espíritu Santo, por boca de David, había hablado ya acerca de Judas, el que fue guía de los que prendieron a Jesús. Porque él era uno de los nuestros y obtuvo un puesto en este ministerio. Este, pues, compró un campo con el precio de su iniquidad, y cayendo de cabeza, se reventó por medio y se derramaron todas sus entrañas. Y esto fue conocido por todos los habitantes de Jerusalén de forma que el campo se llamó en su lengua Haqueldamá, es decir: 'Campo de Sangre'» (Hch 1,16-19).

Prueba del interés de la Iglesia por servirse a conveniencia de aquel personaje fue el pronto desarrollo de la leyenda de Judas y la permeación de la misma, durante la

[164] Herranz Marco, M., «Un problema de crítica histórica en el relato de la Pasión: la liberación de Barrabás», *Estudios bíblicos*, 30/2 (1971), p. 138.
[165] Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), op. cit., p. 890.
[166] Maccoby, H., op. cit., pp. 1-2.
[167] Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), op. cit., pp. 182-183.

Edad Media, en la visualidad artística cristiana. Ahora bien, como Maccoby (1992) ya advirtió, hasta entrado el alto medievo, la leyenda del traidor se escribió autónoma, sin la intención consciente de vincular el terrible pecado y destino del Iscariote con el de los judíos en su conjunto[168]. Tal debía ser el ambiente en torno a Judas que, ya entre los siglos II y III, se escribió y reprodujo el *Evangelio copto de Judas*, texto mencionado por los Padres de la Iglesia, pero solo redescubierto a partir del hallazgo, en 1978, de uno de sus manuscritos, en la catacumba de Jebel Qarara (220-230). El *Evangelio*, de carácter gnóstico, está lleno de «elaboradas cosmovisiones y extensos monólogos sobre el origen del universo y los poderes celestiales»[169], así como de supuestas revelaciones privadas de Cristo. En una de ellas, el autor reproducía un diálogo de cariz profético entre Cristo y Judas, que presentaba al Iscariote como el único discípulo capaz de entender la necesidad del Maestro de ser, en el último de sus días, traicionado:

> «Le dijo Judas 'Yo mismo vi en la visión que los Doce discípulos me apedreaban enérgicamente y asimismo me perseguían. (…) Maestro, ¿Mi semilla estará bajo el sometimiento de los arcontes?' (…) Jesús le respondió y le dijo: 'Te afligirás mucho cuando veas el reino y su generación total'. Una vez oído esto, Judas le dijo: '¿Qué bien es éste que he recibido? Porque me has apartado de esta generación', respondió Jesús y dijo: 'Tú serás el Decimotercero y serás maldito para las otras generaciones y gobernarás sobre ellas'»

Entre los siglos IV y V, en las comunidades siríacas apareció el –llamado, desde su descubrimiento, en lengua árabe, en 1697– *Evangelio Árabe de la Infancia*, que daba presunta fe de la posesión demoníaca del personaje en su niñez y del poder exorcizante de Jesús, al que los evangelistas también se habían referido[170]:

> «Vivía allí mismo otra mujer cuyo hijo era atormentado por Satanás. Su nombre era Judas. Cuantas veces la pobre criatura era embestida por el demonio, se ponía a morder a todos cuantos se le acercaban. Y si no encontraba nadie a su alcance, se mordía sus propias manos y miembros. Al llegar, pues, la fama de la Virgen María y de su hijo Jesús a la madre del desgraciado, se levantó ésta y llevó a Judas ante la presencia de Nuestra Señora. Entre tanto, Santiago y José habían sacado al niño Jesús fuera de casa para jugar con otros niños. Y, estando todos sentados, se acercó Judas el endemoniado, y se puso a la derecha de Jesús. Entonces fue atacado por Satanás, como de costumbre, y quiso morder a aquél; pero no pudo. Sin embargo, le hizo daño en el costado derecho y Jesús se puso a llorar. Mas de repente salió Satanás del endemoniado bajo la forma de un perro rabioso. Y este niño era Judas Iscariote, el que luego habría de entregarle a los

[168] Maccoby, H., op. cit., p. 101.
[169] Vázquez Lozano, G. (ed.), *El Evangelio de Judas Iscariote*, Libros de México, Ciudad de México, 2006, p. 5.
[170] Maccoby, H., op. cit., pp. 89-90.

> judíos. Es de notar que el costado en que le lastimó Judas fue el mismo que traspasaron los judíos con una lanza» (cap. XXV,1-2).

Con una misma pretensión combativa, el *Evangelio copto de Tomás*, documento de datación imprecisa (ss. I-III), recogía una declaración del diablo, que se reivindicaba como el responsable último de las fechorías de los judíos durante la Pasión: «Yo soy el que inflamó a Herodes y encendió a Caifás a la falsa acusación de la mentira ante Pilato; pues esto me convenía, yo soy el que encendió a Judas y lo sobornó para que entregara a Cristo a la muerte»[171].

Todavía en la Antigüedad tardía, el «Acta de Pilato» del *Evangelio de Nicodemo*, escrita hacia mediados del siglo IV, narraba las conspiraciones que, durante el ministerio público del Maestro, Judas inoculó contra él[172]; y aventuraba la conversa habida entre el Iscariote y su esposa, una de las instigadoras –según el texto– de la traición, a la vuelta de aquel de Getsemaní, aciago por encontrar una soga con que pagar su culpa:

> «Y fue a su casa a hacer una cuerda de juncos para ahorcarse, y encontró a su mujer, que estaba sentada y asando un gallo en una sartén en el hogar para comer. Le dijo: 'Levántate, mujer, tráeme juncos para una cuerda; quiero ahorcarme, como me merezco'. Su mujer le contestó: '¿Por qué dices esas cosas?'. Él dijo: 'Sabed en verdad que he entregado inicuamente a mi maestro Jesús a los ancianos, por lo que Pilato lo está ejecutando'. Su mujer le dijo: 'no hables ni pienses así. Tanto puede cantar este gallo que estoy asando al fuego, como resucitar Jesús, como tú dices'. Y en cuanto pronunció estas palabras, el gallo agitó las alas y cantó tres veces. Esto convenció aún más a Judas, que hizo la cuerda con juncos y se ahorcó, y así exhaló su alma»[173].

De tiempo atrás, los Padres de la Iglesia venían alimentando, desde los escritorios oficiales, la demonización del discípulo traidor, cuya avaricia y envidia lo llevó a cometer aquel atroz pecado. Judas se convertía, en las plumas de Agustín, Evagrio o Gregorio, en un *exemplum* a contrario, en sus comentarios sobre las faltas, nacidos de la influencia de la tradición veterotestamentaria y los mandamientos mosaicos, y prehistoria de la doctrina del pecado, confirmada en la institución, en el IV concilio de Letrán, de los siete pecados capitales: la lujuria, la gula, la avaricia, la

[171] Citado por Hourihane, C., *Pontius Pilate, anti-semitism and the Passion in medieval art*, Princeton University Press, Princeton, 2009, pp. 145-146.
[172] Bernal Navarro, J. C. y López Martínez, A., «Revisión hagiográfica del arquetipo iconográfico de la imagen de Judas Iscariote en obras pictóricas de los siglos X-XX», *Arché, Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV*, 13-15 (2018-2020), pp. 131-132.
[173] Citado por Maccoby, H., op. cit., p. 91.

pereza, la ira, la envidia –propia del traidor– y la soberbia[174]. Orígenes escribía a propósito de la codicia de Judas, al ser sobornado por los sanedritas:

> «Otros, después de creer y confesar la fe de Cristo, llevados por la avaricia, abandonan a Cristo: se hacen traidores a su verdad y se pasan a la herejía y a los falsos sacerdotes judíos, es decir, a los falsos cristianos que entregan a Cristo, la palabra de la verdad. Su representante es Judas Iscariote, que fue a los príncipes de los sacerdotes y pactó el precio de la entrega de Cristo (…) Oigamos lo que dijo Judas a los sacerdotes: '¿Qué me queréis dar a cambio de que os lo entregue?'. Por lo tanto, quería recibir dinero a cambio de entregarles al Verbo de Dios. (…) Este ejemplo puede ser usado oportunamente con los que, al caer en pecado, llevados por la avaricia y del afán de ganar dinero u otro tipo de lucro, desprecian, como si lo volvieran a entregar, al Verbo de Dios» (*Serie de comentarios al Evangelio de Mateo,* 78)[175].

Cercenándose de la malicia innata del personaje, Agustín de Hipona insinuaba que Judas, a quien los discípulos confiaron la administración de los caudales, siempre robó cuanto quiso de los fondos destinados a los necesitados, relato más tarde ampliado por las leyendas medievales:

> «Si los otros evangelistas afirman que los discípulos murmuraron del derramamiento del costoso perfume…, pienso que está claro que con el nombre de los discípulos se significó al mismo Judas con aquel modo de expresarse consistente en usar el plural por el singular… Puede entenderse asimismo que los otros discípulos o pensaron eso mismo, o lo expresaron o, al decirlo Judas, se persuadieron de ello; que Mateo y Marcos expresaron incluso verbalmente lo que todos tenían en la mente, con la diferencia de que Judas lo dijo porque era ladrón y los otros por amor a los pobres. Juan, por su parte, quiso atribuirlo solo a aquel cuya costumbre de robar creyó que debía descubrir tomando pie de dicha acción» (*Concordancia de los evangelistas 2,* 69,156)[176].

Las citas neotestamentarias a la posesión demoníaca de Judas dieron origen a un sinfín de citas patrísticas a la misma. Así, por ejemplo, Cirilo de Alejandría, al comentar la tradición lucana, ensanchó la escueta visión del evangelista, señalando a Judas como el único de los doce capaz de ser arrastrado por el maligno:

> «El diablo sembró la envidia contra Jesús en los jefes judíos de la sinagoga, que buscaban la manera de acabar con Él (…). Los jefes de los judíos buscaban la muerte de Jesús instigados por Satanás, que puso la maldad en ellos y dirigió sus oscuros proyectos (…) Satanás no pudo utilizar a ninguno de los otros apóstoles, porque sus corazones estaban firmes y su amor a Cristo era inconmovible. Pero en el traidor había un lugar para Satanás (…) su puerta de acceso fue la pasión de la codicia» (*Comentario al Evangelio de Lucas*, 140)[177].

[174] Bernad López, V., op. cit., p. 66.
[175] Trad. esp. BCPI, vol. 1b, p. 298. Lleva a GSC 38/2, 186-188.
[176] Trad. esp. BCPI, vol. 4b, p. 83. Lleva a CSEL 43, 263.
[177] Trad. esp. BCPI, vol. 3, pp. 436-437. Lleva a Payne-Smith, 397-399.

Desde luego, en el corpus patrístico latino y griego no faltaron las citas al beso de Judas. Afirman teólogos contemporáneos como Mormando (1999) o Díez (2021) que el beso, signo inequívoco de confianza y amistad para la tradición rabínica[178], pudo ser un gesto de saludo común entre la comunidad de seguidores de Jesús, que, en virtud de ello, habría sido aplicado a la traición para no levantar disturbios entre verdugos y oprimidos. De hecho, en la tradición bíblica existen referencias al gesto en Samuel (2S 20,9) y en las cartas de Pablo a los Corintios (1Co 16,20; 2Co 13,12) y los Tesalonicenses (1Ts 5,26), que –como recordaría, en el siglo IV, Juan Crisóstomo– integrarían el beso de paz en su ritual (bautismal, eucarístico, penitencial, de las sagradas órdenes, funerario, etc.) con propósitos aglutinadores[179].

Sin embargo, el ritual del beso estuvo siempre perseguido por la temible sombra de la traición de Judas, como acredita la inclusión de la expresión «beso de Judas», como símil de traición, en un himno sobre la Pasión de Cristo del siglo V[180]. No cabe extrañeza, pues, en que la integración del beso de la paz en la liturgia deviniera un fértil campo para las discusiones, a medio camino entre la teología y el tabú[181]. Ya en los primeros siglos, la Iglesia había tratado de establecer los límites entre los cuales habría de encauzarse el rito. El mismo Agustín, en su obra literaria, puso un importante empeño en adoctrinar a las comunidades cristianas a propósito de ello[182]:

> «El beso de la paz es un gran sacramento. Así como se besa, así también se ama. No seas Judas. El traidor Judas besó a Cristo con la boca, conspiró con el corazón. Pero tal vez alguien tiene enemistad contra ti, y no eres capaz de convencerle o persuadirle [de que perdone]. Oblígate a tolerar. No le devuelvas mal por mal en tu corazón. Él odia. Tú ama y, sin turbarte, bésale [a él]» (*Sermones,* 64,4)[183].
>
> «[Pablo] primero enseña que los besos, que se dan en la iglesia, son castos. En ese momento no hay rivalidades como la de Judas, que dio un beso con los labios y consideró la traición en su corazón. Un beso, en verdad, es primero fiel, para que podamos decir que es casto» (*Tratado sobre el Ev. de Juan,* 6,4)[184].

[178] Mormando, F., «*Just as your lips approach the lips of your brothers*. Judas Iscariot and the kiss of betrayal». En: Mormando, F. (ed.), *Saints & sinners: Caravaggio & the Baroque Image,* McMullen Museum of Art, Boston College, Boston, 1999, pp. 184-185.
[179] Penn, M. P., *Kissing Christians. Ritual and Community in the Late Ancient Church,* University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 2005, pp. 26-28 y 31.
[180] Lafran, A., «*Et tenuerunt eum*. Les représentations de l'Arrestation du Christ en Occident du XIIe au XVe siècle». En: Chauvaud, F. y Prétou, P. (dir), *L'arrestation,* Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2015, p. 199.
[181] Mormando, op. cit., p. 185.
[182] Penn, M. P., op. cit., pp. 116 y 114.
[183] CCh 38,426. Trad. propia.
[184] CCh 36,55. Trad. propia.

Los maestros de ceremonias medievales continuaron ahondando en aquel debate y, así, en los oficios de difuntos, que simbolizaban el entierro de Cristo, se suprimió aquel gesto, por recordar demasiado al beso de Judas y Guillermo Durando, en su celebérrimo *Rationale Divinorum Officiorum* (1488) advertía a los deshonestos: «Los que se besan odiándose imitan el beso del traidor Judas»[185].

Frente al beso traidor de Judas y el odio iracundo de los captores y sus cabecillas, la patrística coincidió en subrayar la entrega de Cristo. Escribía Ambrosio: «te entregaste al que te traicionaba, cuando le hablaste del Hijo del Hombre, ya que lo que se apresaba allí, no era la divinidad, sino la carne. Lo cual resulta una gran confusión para el mayor ingrato que haya existido, puesto que entregó a aquel que, siendo Hijo de Dios, quiso hacerse por nosotros Hijo del Hombre» (*Exposición sobre el Ev. de Lucas*, 10,63-64)[186].

Con todo, el prendimiento fue el primer paso, aceptada la cruz, hacia la salvación. El sacrificio divino jamás se hubiera consumado sin que, concluida la oración de Cristo, la judiada hubiera irrumpido en Getsemaní para arrestarlo. Fue así como, en el siglo IV, la generosa libración de Jesús en manos de sus captores comenzó a visualizarse como un símbolo –velado– de la Pasión de Cristo, todavía escondida a la vista de las comunidades cristianas.

La historiografía artística clásica, con Millet (1916), Mâle (1922) y Cook (1927) al frente, reconoció –en su empeño sistematizador– la existencia de dos grandes paradigmas en la visualización del prendimiento: el helenístico o bizantino, abstracto en significados y comedido en expresiones; y el siríaco, de acentuado dramatismo y cruel honestidad[187]. Si tomásemos como válida esta clasificación –tal vez insuficiente para abordar semejante corpus visual– la primera visualidad del prendimiento cabría encuadrarla en el universo helenístico. Las retóricas triunfalistas de la Iglesia constantiniana, cuyos anhelos visuales fueron materializados por los talleres romanos bajo formas clásicas, generó imágenes del prendimiento –como del juicio de Pilato o de la coronación de espinas– de lecturas serenas, muy lejos todavía de cualquier pretensión empática. Más bien, el motor en la producción de las primeras imágenes pasionistas lo

[185] Citado por Lafran, A., op. cit., p. 199.
[186] Trad. esp. BCPI, vol. 3, p. 459. Lleva a CCL 14,364: BAC 257,581-582.
[187] González Montañés, J. I., op. cit., p. 359.

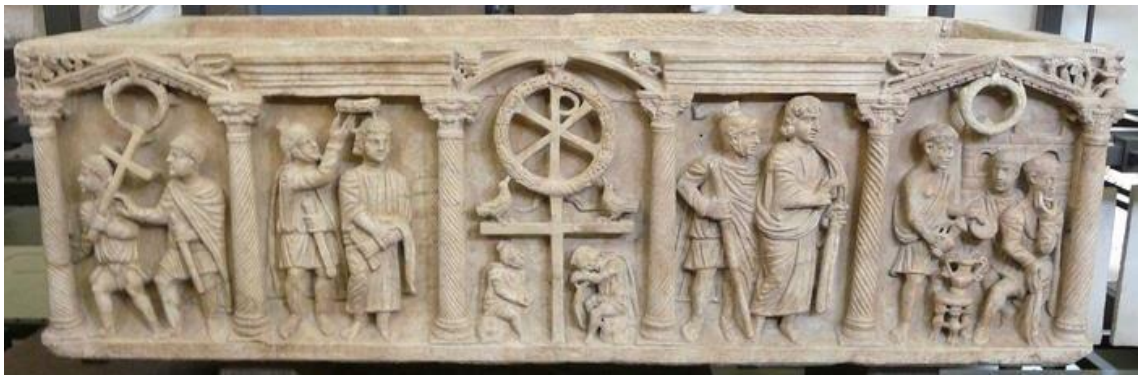
constituyeron las esperanzas que la alta sociedad puso en la salvación prometida por Cristo, que llenaron las moradas de reposo eterno de tipos salvíficos.

A partir del trescientos, entre los talleres escultóricos se difundió un catálogo de imágenes salvíficas del gusto de la clientela, que se reprodujo y exportó, de manera casi seriada, hasta los tiempos del saqueo de Roma a manos de Alarico (410). Como Schiller (1979) ya señaló, entre los escultores de los sarcófagos de «Pasión» se convencionalizó un tipo doble, en que se combinaba la imagen de Pilato *«pro tribunali sedens»* con la de Cristo prendido entre un soldado y el centurión. A mediados del siglo IV esta disposición icónica había calado entre los talleres del *Caput Mundi*, que, por entonces, la reprodujeron con extraordinario esmero en el *Sarcófago de Junio Basso* (359, Roma, MTP) [fig. 93] o en otra caja, destinada a las catacumbas de Domitilla, en la *Via Appia* (ca. 350, Roma, MV, MV.31525.0.0) [fig. 94].

Ahora bien, décadas atrás, estudios monográficos sobre los sarcófagos de Pasión, como el publicado por Saggiorato (1969), ya reconocieron las dificultades –aún vigentes– habidas en esclarecer la vera relación, en aquellas imágenes, entre Pilato y Cristo: si bien podríamos encontrarnos, mayormente, ante imágenes de Jesús ante el prefecto de Judea, no es improbable que otros escultores hubieran pretendido desgajar un tipo de otro, para significar, en realidad, el prendimiento, por vías casi conceptuales[188].



[188] Saggiorato, A., op. cit., pp. 70-72.



Figs. 93 y 94. Pilato se lava las manos y Cristo prendido. *Sarcófago de Junio Basso*, 359, Roma, Museo del Tesoro de San Pedro; sarcófago de las catacumbas de Domitilla, ca. 350. Roma, Musei Vaticani, MV.31525.0.0.

Desde luego, la visualidad del arresto de Cristo no resultaba ajena a los escultores tardoantiguos. La imagen demonizada del doceavo apóstol que, desde la escritura de los evangelios, la Iglesia venía construyendo, hizo aflorar su imagen en la primera visualidad cristiana. La deshonra del traidor a Jesús, inesperada –incluso con las advertencias que el Maestro había hecho– por uno de sus condiscípulos, focalizaba la atención del escultor que labró, para la Galia, el *Sarcófago de María Magdalena* de la basílica de homónima de Saint-Maximin-la-Sainte-Baume (360-370)[189]. Ante la indicación de Judas, un soldado romano alargaba el brazo hacia Cristo en un sarcófago estrigilado de las catacumbas de Sant'Agnese fuori le Mura de Roma (s. IV), hoy perdido.

La mansedad de Jesús choca con la violencia ciega de sus verdugos, radicalizados por las autoridades romanas. En otro sarcófago paleocristiano, el de *Hydria Tertulla y Axia Aeliana*, obra de talleres romanos (340-360, Arles, MAP, FAN.92.00.2489) [fig. 95], Judas se acercaba al Maestro acompañado de dos secuaces, que agarraban palos; y en el *Cofre de Brescia* (350-374, Brescia, MSG) [fig. 19] Cristo se entregaba a todo un ejército sobredimensionado, encabezado por Judas y protegido detrás de antorchas, lanzas y escudos, de que los evangelistas habían dado fe cierta.

[189] Judas y Cristo, en solitario, aparecen también en un sarcófago en San Giovanni in Valle de Verona (380-399).



Fig. 95. *Sarcófago de Hydria Tertulla y Axia Aeliana,* 340-360. Arles, Musée de l'Arles Antique, FAN.92.00.2489.

Con el asentamiento del cristianismo en las provincias del Imperio romano, en las comunidades de creyentes permeó –por la vía evangélica, la patrística y la extracanónica– la imagen de Judas como arquetipo de la corrupción moral y paradigma, a la postre, de la temida condena eterna. Precisamente, un conjunto de laudas sepulcrales de la *Hispania* visigoda recogió en sus epitafios inscripciones disuasorias, dirigidas a los bandidos que se vieran tentados a sustraer aquellas piezas, a quienes se advertía, pagarían sus pecados «con el traidor Judas y el fuego» o tomarían «parte con Judas Iscariota», en la literalidad de una lauda del entorno del siglo VII, exhumada en el Campo de Cartagena en 1871[190].

De hecho, el taller musivario ostrogodo que, en los albores del siglo VI, desarrolló el ciclo neotestamentario de San Apolinar el Nuevo de Rávena (500-520) [fig. 96], pudo tener un papel determinante en la fijación de las concreciones icónicas que, con el traidor como protagonista, se desarrollaron en solución de continuidad desde la alta Edad Media; origen del imaginario en torno a la traición de Judas que se ha convencionalizado, hasta hoy, en la tradición occidental. Los mosaicos raveneses visualizaban, en fidelidad a los evangelios sinópticos, el instante en que Judas propinaba el beso traidor a la mejilla del Maestro, ante las miradas entristecidas de cinco de sus condiscípulos, comandados por Pedro, que confundido, se disponía a desenvainar su espada para atacar a Malco, el criado del sumo sacerdote. Al otro lado del apostolado

[190] A este conjunto de epitafios dedicó un estudio Perea Yébenes, S., «La mención a Judas Iscariote en epitafios latinos cristianos de la *Hispania* visigoda y bizantina: el delito sepulcral y la condena mágica», *Myrtia,* 21 (2006), pp. 235-276.

–visual y, por ende, simbólicamente–, un soldado de atavíos clásicos agarraba a Cristo a las órdenes del sumo sacerdote, camuflado entre la multitud.

Sin embargo, en Roma como en Rávena, nada diferenció –ni diferenciaría, hasta traspasado el año 1000– al Iscariote del resto de sus condiscípulos: los evangelios jamás refirieron el aspecto del traidor y, escultores como musivarios, observaron en él a otro de los apóstoles, en San Apolinar revestido, como sus compañeros en el discipulado, con la toga inmaculada y el palio.

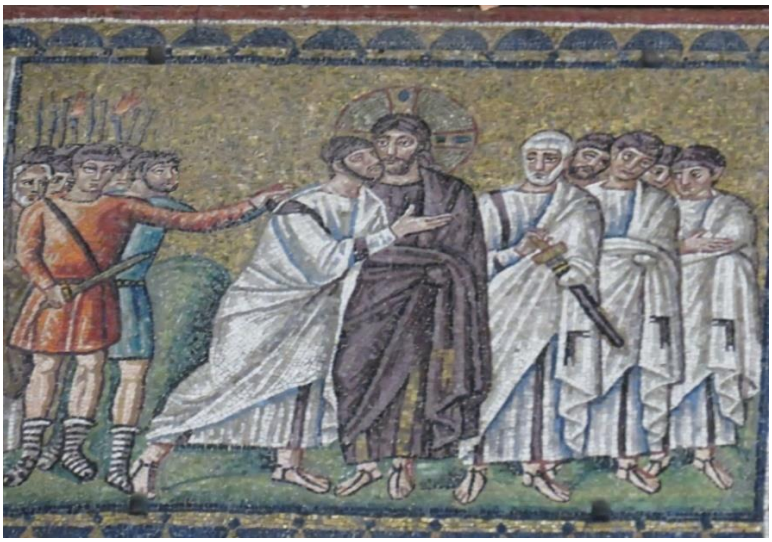


Fig. 96. El prendimiento de Cristo. Mosaicos de San Apolinar el Nuevo de Rávena, 500-520.

A partir del siglo VIII, los obradores carolingios y, a su semejanza, los otonianos, asumieron el rol de custodios del legado tardoantiguo y el germánico, en el cual debieron conocer la necesidad de narrar la Pasión desde Getsemaní y, sobre todo, las convenciones asociadas a estos versículos del Evangelio, que aún velaron –como en Roma y Rávena– cualidades expresivas moderadas[191]. No por ello, los talleres imperiales escondieron el odio proferido desde los púlpitos hacia Judas y sus secuaces, del que, por aquellas fechas, se habían hecho eco renombrados eclesiásticos, como Beda el Venerable (672/673-735). En una inicial *«D»* del *Sacramentario de Drogo* (844-855, París, BNF, lat.9428, fol. 44v) [fig. 97], al punto que Judas delataba al Maestro con un incómodo beso en la mejilla, una turba de soldados avanzaba hacia él; con el cabecilla levantando, amenazante, un garrote. Recurso expresivo en que insiste el tallador de una arqueta de marfil (980-999, Londres, VAM, 216-1866), en la milicia que, exaltada, levantaba espadas y lanzas, en obediencia a la Escritura.

[191] Sandberg-Vavalà, E., op. cit., p. 235.




Figs. 97 y 98. El prendimiento de Cristo. Inicial *«D»*, *Sacramentario de Drogo*, 844-855. París, Bibliothèque Nationale de France, lat.9428, fol. 44v; *Situla Basilewsky*, 980-981. Londres, Victoria & Albert Museum, A.18-1933.

El beso cínico con que el traidor delató a Jesús, esbozado en la visualidad del bajo Imperio, definido por los ostrogodos y reafirmado en la era carolingia, se había fijado sin contestación en el imaginario artístico cristiano entrado el ochocientos[192]. En

[192] Judas besa a quien fue su Maestro en un *Salterio del Monte Sinaí* (1074, Monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí, BMc, 48, fol. 51r), en un capitel de Santa María de l'Estany (1150-1199), en el *Salterio de Canterbury* (1155-1160, Nueva York, MoL, M.521, fol. 1v), en los relieves del claustro de la catedral de Saint-Trophime de Arles (1180-1199), en el *jubé*, fragmentario, de la catedral de Bourges, obra de France Berry (1225-1250, París ML, RF 888); en un díptico (1250-1270, San Luís, SLAM, 183:1928), en el Díptico de Soissons (ca. 1270, Londres, VAM, 211-1865), en la *Píxide de Klosterneuburg* (1270-1280), en la *Capa Opus Anglicanum* (1280-1320, Bologna, MCv), en un libreto de marfil con tipos de la Pasión (ca. 1300, Nueva York, MMA, 1982.60.399), en las pinturas murales del ábside de la iglesia de San Esteban de Urriés (1310-1330, Jaca, MD), en unas *Vitae Sanctorum* (1325-1335, Nueva York, MoL, M.360, fol. 6), en el *Retablo de la pasión, muerte, resurrección y ascensión de Cristo*, de la iglesia de San Juan y San Pablo de Sant Joan de les Abadesses (Bernat Saulet y colaboradores, 1341-1342, Vic, MEV, MEV 576); en las pinturas góticas del presbiterio de la ermita de San Nicolás de Azuara (s. XIV avanzado); en una placa de marfil, vinculada a algún anónimo belga o del norte de Francia (ss. XIV-XV, Londres, BMu, 1856,0623.46); en el retablo del retablo de Sant Jordi del Centenar de la Ploma, obra de un grupo de artistas encabezado por Marçal de Sas y Miquel Alcanyíç, para la iglesia de Sant Jordi de València (principios del siglo XV, Londres, VAM, 1217-1864); en un relieve en piedra con el prendimiento atribuido a Nicola di Guardiagrele (1420-1424, Florencia, MOD, 289546), en un dibujo del prendimiento (1430-1440, Londres, BMu, 1854,0628.27), en el retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca, obra de Daniel, Sansón y Nicolás Delli, más conocido como Nicolás Florentino (1430-1450); en la predela de un retablo de la Virgen del Maestro de Torralba (1435-1440, Madrid, MP, P008121), en un libro de horas de Angers (ca. 1470, Nueva York, MoL, M.263, fol. 1r), en el *Libro de oración de Charles de Bold*, de Lieven van Lathem (ca. 1471, Los Ángeles, PGM, Ms. 37, fol. 71), en un nuevo grabado con el prendimiento (1475-1500, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-953), en unas horas de Rouen (ca. 1480, Nueva York, MoL, M.131, fol. 67r), en *La traición* de un maestro alemán anónimo (ca. 1490, Londres, NG), en un tríptico de esmaltes con escenas de la Pasión de Cristo, de los talleres de Daroca, procedente de la iglesia de Santo Domingo de dicha ciudad aragonesa (ca. 1500, Madrid, MAN, 51915); en un *Prendimiento de Cristo* (ca. 1500, Madrid, CLG, 180), en *El beso de Judas* del Maestro de Marradi (1500-1510, Florencia, GU, 900228347), en los retablos mayores de la catedral de Huesca (1520-1533) y del monasterio de Santa Maria de Poblet (1527-1529) los dos obra de Damián Forment; en *La traición de Judas* de Crispin van den Broeck (1524-1591, París, ML, INV 22639), en el retablo mayor de la

el Imperio, los eborarios se hicieron amplio eco del beso de la paz: una cubierta de libro (850-870, París, ML, OA 6000) narraba cómo Judas, acercándose al *Rabbí*, le había atestado un beso en la boca; y la *Situla Basilewsky* (980-981, Londres, VAM, A.18-1933) [fig. 98], continuista con la tradición imperial, añadía cómo Cristo, asumiendo su destino, bendecía al soldado que lo detenía[193], perplejo ante la mansedumbre del perseguido; que más tarde, en la *Biblia de Ripoll* (s. XI, Roma, BAV, Vat.lat.5729, fol. 369r), reiteraba en su gesto compasivo. Signo, este, seguramente basado en la enseñanza que Jesús, en su predicación en Galilea, había dado a sus seguidores: «amad a vuestros enemigos, haced bien a los que os odien, bendecid a los que os maldigan, rogad por los que os difamen» (Lc 6,27-28). A propósito de ello, Hilario de Poitiers, comentando el prendimiento según Mateo, había afirmado:

> «Todos estos acontecimientos constituyen el desarrollo de la Pasión. No obstante, en el beso de Judas se encierra la idea de que nosotros debemos prepararnos a amar a todos los enemigos y a los que sabemos que practican cualquier clase de violencia contra nosotros. En efecto, el Señor no rechazó el beso de Judas» (*Sobre el Ev. de Mateo,* 32,1)[194].

Incluso, san Juan, señalado por los evangelios como el discípulo amado por Jesús, en el *Evangeliario de San Pedro* de Salzburgo (segundo cuarto del s. XI, Nueva York, MoL, M.781, fol. 81r) [fig. 99] se veía sorprendido al revelarse la identidad del discípulo traidor. Entrado el siglo XI, los ilustradores de aquel Evangelio ya se emplearon con saña en caracterizar a Judas cómo un ser grotesco, cuya fealdad física transmitiera al lector su corrupción moral. A los ojos del observador instruido, en la miniatura resalta, en primer lugar, la túnica amarillenta con que aquel ilustrador osó revestir al traidor, consciente de los valores peyorativos que, en su época, se asociaron a tal color, que según los pioneros estudios de Sas van Damme (2013), venía siendo marginado por los cotizados dorados. Desde entonces el amarillo, tono poco apreciado, comenzó a aplicarse a ciertos cánones de vestimenta, como las rodelas con las que,

---

parroquial de la Asunción de Tarancón, obra de Pedro de Villadiego (ca. 1548-ca. 1577); en una placa de esmalte atribuida a Colin Nouailher (segunda mitad del s. XVI, Roma, MV, MV.64499.0.0), en la sillería del coro de la colegiata de Belmonte, tallada por Pedro de Saceda (1576-1578); en el *Prendimiento de Cristo* de Gerard Seghers (primera mitad del s. XVII, Madrid, RASF, 1473), en *La traición* de Jacques Callot (1624-1625, Washington, NGA), en *La traición de Cristo* de Leonaert Bramer (1637, Cp), en el retablo mayor de la iglesia de la Purificación de Gazólaz, obra de Martin de Echeverría (1641); en un grabado del *Prendimiento*, estampado por William Faithorne (1653, Londres, BMu, 1843,0513.167); o en *El beso de Judas* de Luca Giordano (después de 1655, Madrid, MP, P000171).

[193] Jesús bendice a sus perseguidores en un panel de alabastro inglés (s. XV, Londres, BMu, 1913,1220.101).

[194] Trad. esp. BCPI, vol. 1b, p. 319. Lleva a SC 258,240.

desde el IV concilio de Letrán, se segregó a las comunidades semitas; y desde los armarios al soporte artístico, el color comenzó a ser asociado a «marginados, culpables, repudiados o indignos», de los que Judas Iscariote era –en un mundo teocéntrico– el prototipo[195]. Al traidor se asociaron, de manera creciente desde el pleno medioevo, toda suerte de violentos adjetivos: ávaro, traidor o –como Portal (1996) señaló– incestuoso, al atribuírsele supuestas relaciones carnales con su madre[196].

Este y otros exponentes, occidentales y orientales –que se estudiarán–, adelantan hasta la primera mitad del siglo XI las teorías que, hasta la fecha, habían situado en los siglos XII y XIII el comienzo de la representación de vestidos amarillos y anaranjados con intenciones peyorativas, casi siempre vinculadas al estereotipo iconográfico de Judas y del pueblo hebreo que este encabezaba.




Fig. 99. El prendimiento de Cristo. *Evangeliario de San Pedro* de Salzburgo, segundo cuarto del s. XI. Nueva York, Morgan Library, M.781, fol. 81r.

El pronto ánimo peyorativo del evangeliario salzburgués viene corroborado, sin paliativos, por el señalamiento del traidor como un hombre de rostro grotesco y de barba y pelo rojos. Es bien conocido que, a partir del siglo IX, los –marginales– vellos bermejos se codificaron en la tradición cristiana, sobre los viejos cánones de belleza romanos, para designar a los personajes atraídos por el pecado. Enumeraba Bernad (2023): «verdugos, prostitutas, usureros, cambistas, falsificadores de monedas,

[195] De Sas van Damme, A., «El amarillo en la Baja Edad Media. Color de traidores, herejes y repudiados», *Estudios Medievales Hispánicos,* 2 (2013), p. 257.
[196] Goldsmith, E. E., *Sacred Symbols in Art,* G. P. Putnam's Sons, Nueva York y Londres, 1911, pp. 76-77; Zuffi, S., *Episodi e personaggi del Vangelo,* Electa, Milán, 2002, p. 251.

malabaristas, bufones, herreros (a los que se considera hechiceros), molineros (acaparadores de comida) y carniceros (sanguinarios y crueles)»[197].

Por último, en la ilustración del *Evangeliario de San Pedro* –y por extensión, en todo el corpus artístico imperial– clamaba una sonada ausencia: el nimbo que a Judas le habría correspondido en calidad de discípulo de Cristo. De hecho, junto a él, el ilustrador del Evangelio coronó a Pedro y Juan, y al mismo *Rabbí,* con sendas aureolas doradas, síntomas visuales de su predicada santidad y poder. Es más, como Bernad (2023) advirtió, en la visualidad anterior a su confabulación con el sanedrín, a Judas le correspondió un nimbo, de consideraciones seguramente fluctuantes, desde su pertenencia al grupo de los escogidos hasta su poder asociado al diablo, a quien se revistió con aureolas ya desde el siglo VI. La traición, sin embargo, bien se lo arrebató o bien le ganó –de manera más explícita– nimbos marronáceos o negros, de claro ánimo peyorativo[198].

***

El panorama artístico bizantino fue pionero, a partir del siglo X, en reconocer las bondades de la visualidad del prendimiento fuera del ajuar funerario y litúrgico. Es más, a la par de los *scriptoria* del Sacro Imperio, Bizancio abanderó la transcendental empresa de reunir, en torno a la imagen de Cristo traicionado y prendido, un torbellino de cruentos relatos de origen evangélico, que incluirían –con vehemencia creciente, de Bizancio al continente– los maltratos de soldados y ancianos de la Ley, el ataque de Pedro a Malco y la huida de los discípulos[199].

Los conjuntos murales del siglo X que las iglesias de los valles capadocios de Göreme conservan, constituyen exponentes tempranos de aquellas prematuras ideas, materializadas bajo el convencimiento de reconocer en el ritual cristiano la conversión terrestre de la verdad evangélica[200]. En el primer cuarto del siglo, los pintores de los murales de la antigua iglesia de Tokalı ya compusieron una amalgama de tipos simultáneos, centralizada en la imagen solemne de Cristo –identificado con el *titulus*,

[197] Bernad López, V., op. cit., p. 169.
[198] Le Bras, G., «Prefacio al nimbo cristiano». En: Collinet-Guerin, M. (ed.), *Historie du nimbe. Dex origines aux temps modernes*, Nouvelles Éditions Latine, París, 1961, p. 316.
[199] Grubb, N., op. cit., p. 87.
[200] Grabar, A., op. cit., 1995, p. 147.

convencional, de *«IC XC»*– abrazado por el traidor[201]. El gesto, casto, del abrazo, fue reproducido en las iglesias vecinas de Kılıçlar (s. X) [fig. 100] y de Elmali (1040-1060), en cuyos frescos se revestía a Judas –en paralelo al Imperio otón– con una toga amarilla inculpatoria.

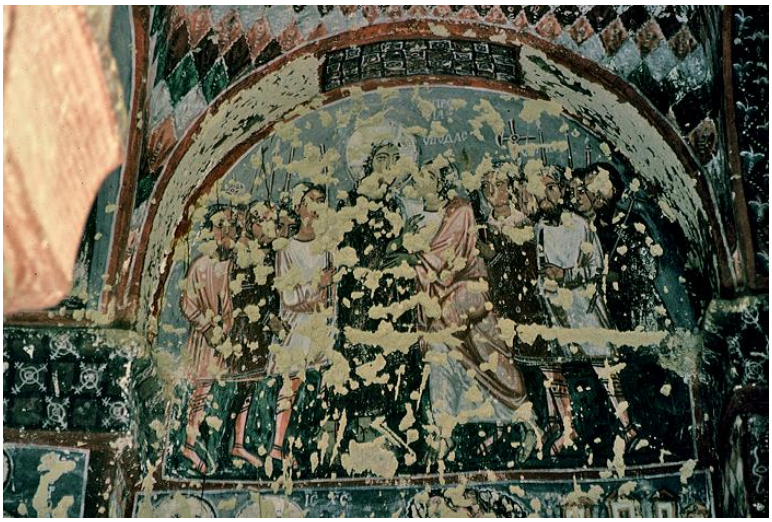
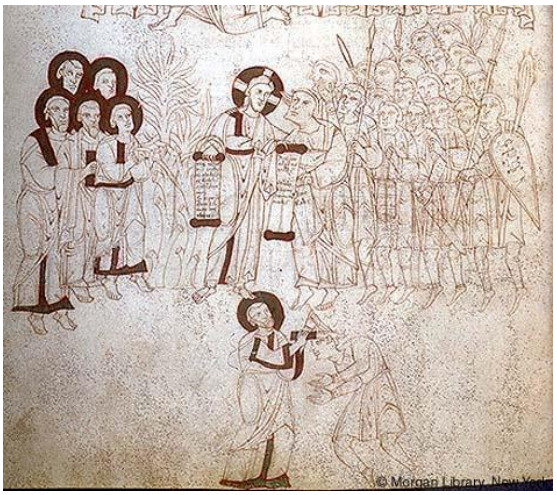


Fig. 100. El prendimiento de Cristo. Pinturas murales de la iglesia de Kılıçlar, s. X.

[201] El traidor abraza a Cristo, en un gesto cínico de amistad, en la *Cruz de las Escrituras* del cementerio de Clonmacnoise (900-920), en una placa de marfil otoniana de la catedral de Zagreb (primera mitad del s. XI), en un frontal de altar de la catedral de Santi Florido e Amanzio de Città di Castello (s. XII), en un peine (1120-1130, Londres, VAM, A.27-1977), en el *Altar de Broddetorp* (1150-1199, Estocolmo, SHM), en un capitel de la iglesia de San Gil de Luna, en Aragón (1168-1174), en el tímpano de la portada de Saint-Pierre de Champagne (Girbertus, 1180-1199), en las puertas de la catedral de Monreale, obra de un taller pisano (1185); en un capitel del atrio de la iglesia navarra de Gazólaz (primera mitad del s. XIII), en los murales del Aula della Curia de la catedral de Santa Maria Maggiore de Bérgamo (1200-1249), en una vidriera de la catedral de Bourges (1205-1220), en la Cruz de Sankt Maria zur Höhe de Soest (1210-1220), en un *Salterio* (1220-1230, Cambridge, TCL, B.11.4243, fol. 8v), en el *Retablo de Wetter* de la Stiftskirche de esta ciudad alemana (1240-1270); en un tríptico florentino a la *maniera greca* del Maestro de la Magdalena (segunda mitad del s. XIII, Nueva York, MMA, 41.100.8); en un manípulo de la iglesia de Sankt Victor de Xanten (s. XIV), en en el *Tabernáculo de Chiarito*, obra de Pacino di Bonaguida (1340-1349, Los Ángeles, PGM); en el *Evangelio de Iván Alexander* (1356, Londres, BL, Add.39627, fol. 77r), en la mesa de la Pasión de la Dorfkirche de Bardenitz (1360-1370), en un *Díptico de marfil* (1360-1399, Londres, VAM, 290-1867), en una posible predela escultórica (1380-1420, Toulouse, MAT, Ra 775 A), en un panel de alabastro inglés (s. XV, Londres, BMu, 1913,1220.101), en un relieve en alabastro inglés (s. XV, Londres, VAM, A.100:1, 2-1946), en un relieve de la escuela de Nottingham (s. XV, Nueva York, MMA), en un panel colonés (1410-1420, Berlín, SM, 1224), en una *Traición de Cristo* en esmalte de Limoges, de pseudo-Monvaerni (fines del s. XV, Londres, WC), en un *libro de horas* de Bravante (ca. 1500, Nueva York, MoL, M.156, fol. 147v), en la predela del retablo de los Gozos de la Virgen y la Pasión, del Maestro de Xàtiva (ca. 1500, Barcelona, MNAC, 024128-000); en el retablo mayor de la iglesia de San Pablo de Zaragoza, obra de Damián Forment (1511-1531); en la reja mayor de la capilla Real de la catedral de Granada, del Maestro Bartolomé (1518-1520); en un medallón con el beso de Judas de Valerio Belli (1523-1524, Roma, MV, MV.62413.0.0), en un esmalte de Limoges, de Jean Penicáud, II y III (mediados del s. XVI, Nueva York, MMA); en el retablo de la capilla de la Natividad de la catedral de Burgos, obra de Martín de la Haya (ca. 1562); en otro *Prendimiento de Cristo* (s. XVII, Madrid, MP, P002362) o en el *Prendimiento* de Frans Francken II (principios del s. XVII, Madrid, MP, P001522).

En el seno de la tradición bizantina cabe inscribir, mar afuera, las pinturas murales de la iglesia de los Santos Mártires de Cimitile (904-911), en la Campania [fig. 101], que se sumaron –con referentes hoy débiles– al afán oriental por simultanear el prendimiento con el ataque de Pedro. Aún más, Cristo, evadido del abrazo cínico de Judas, entorna la mirada, mucho más atento de curar, con su diestra, la oreja de Malco: un joven que cae de rodillas ante el ataque del apóstol.






Figs. 101 y 102. El prendimiento de Cristo. Pinturas murales de la iglesia de los Santos Mártires de Cimitile, 904-911; *Evangelios de Matilda*, 1080-1099. Nueva York, Morgan Library, M.492, fol. 100v.

Avanzado el siglo XI, la impronta de Bizancio estaba bien definida en el panorama artístico italiano. En los *Evangelios de Matilda*, condesa de Toscana, libro procedente de la abadía de San Benedetto in Polirone (1080-1099, Nueva York, MoL, M.492, fol. 100v) [fig. 102], Judas, con un gesto amistoso, toma por el hombro a quien fue su Maestro[202] y le saluda –en el pergamino que sostiene– diciéndole: *«AVE RABY»* (Mt 26,49); a lo que Cristo, que lo mira severo, le responde: *«AMICE AD QUI VENISTI»* (Mt 26,50). Pero Jesús, consciente de estar siendo traicionado, le recrimina: *«OSCULO FILIUM HOMINIS TRADIS»* (Lc 22,48). Y a sus verdugos, que siguen en masa al traidor, protegidos detrás de espadas, lanzas y escudos, les reprocha: *«TANQUAM AD LATRONEM EXISTIS CUM GLADIIS ET FUSTIBUS COMPRENDERE ME»* (Mt 26,55); y aún les añade, *«SI ERGO ME QUERITIS SINITE HOS ABIRE»* (Jn 18,7). Al episodio asisten, impresionados, cinco de los discípulos.

[202] El gesto amistoso de tomar a Jesús por el hombro aparece en otras obras medievales, como un retablo, posiblemente del altar de San Martín, en la cripta de la catedral de Hildesheim (1180-1190); o en el *Salterio de Rheinau* (ca. 1250, Zúrich, ZZ, Rheinau 167, fol. 52v).

En el ciclo musivo de San Marcos de Venecia (s. XII) [fig. 103] fue incluida una imagen del prendimiento que, en obediencia a Bizancio, integraba el beso de Judas, como señal para que la guardia del sanedrín aprisionara a Cristo, ante el lamento de siete de los discípulos y Pedro, atareado cortando la oreja al criado del sumo sacerdote[203].




Fig. 103. El prendimiento de Cristo, la coronación de espinas y el *Ecce Homo.* Mosaicos de San Marcos de Venecia, s. XII.

La *Biblia de Ávila* (segundo cuarto del s. XII, Madrid, BNE, Vit. 15-1, fol. 324r) [fig. 103], manuscrito de producción italiana, reincidía en la captación de la atención del lector en dos focos diferenciados, a cuyos polos se llega por la vía de la gestualidad y con la inestimable contribución de dos *titula*[204]. Centraliza la atención la imagen de Judas abrazando efusivamente al Maestro, a quien el iluminador cuidó pintar de mayor tamaño, cualidad significante también recurrida por el escultor del púlpito de la catedral sarda de Cagliari (1158-1162), para subrayar su alteza, enfrente de la bajeza del traidor. Vemos, pues, cómo a partir de estas fechas al estereotipo icónico de Judas –del que ya formaban parte los vellos rojizos o los atavíos amarillentos– venía incorporándose su identificación como un hombre de baja estatura.

No en balde, avanzado el siglo XIV, santa Brígida de Suecia (1303-1373), en las *Revelaciones* que –según la leyenda hagiográfica– la Virgen le había dictado, aprobadas

[203] Zuffi, S., op. cit., p. 263.
[204] Rodríguez Velasco, M., «Iconografía de Prendimiento, Crucifixión y Descendimiento de Cristo en la miniatura románica: el programa decorativo del folio CCCXXIIIIr de la *Biblia de Ávila*». En: Campos y Fernández de Sevilla, F. J. (coord.), *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*. *Actas del Simposium* (San Lorenzo de El Escorial, del 3-IX-2010 al 6-IX-2010), Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, El Escorial, 2010, p. 542.

por el concilio de Florencia (1431-1445) y editadas por primera vez en Lübeck en 1492 –aunque conocidas ya un siglo antes–, observaba cómo, en el instante de la traición, «mi hijo, al aproximarse al traidor se inclinó hacia él, porque Judas era de pequeña estatura» y «sus enemigos le prendieron, golpeándole en la cara, en el rostro y escupiéndole» (cap. X)[205].

Aún con la expresividad de su imagen, el *scriptorium* de *Ávila* se cercenaba que quien tuviera su biblia entre las manos entiendiera el episodio, y le explicaba: *hic tradit Iudas iham osc[u]lo* [así Judas traiciona con un beso]. Mientras abraza al Maestro, según lo prometido en el sanedrín, Judas señala al perseguido delante de la soldadesca: una turba de hombres pelirrojos, en que todavía no se identifica a ningún sargento, rasgo recurrente en la visualidad plenomedieval, que Lafran (2015) relacionaba con la desorganización de las detenciones de la época, no pocas veces protagonizadas por la víctima, los testigos del delito o incluso por la multitud de transeúntes.

Cristo no opone resistencia alguna, sino bien al contrario: dejando fluir el plan de Dios bendice a Malco, que podría estar implorando la sanación, mientras el apóstol Pedro hunde la daga en su oreja. Así le es explicado a los lectores: *hic abscidit Petrus auriculam Malco* [así Pedro corta la oreja a Malco].



Fig. 104. El prendimiento de Cristo. *Biblia de Ávila*, segundo cuarto del s. XII. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vit. 15-1, fol. 324r.

Asimismo, en los ciclos pictóricos y escultóricos del románico tardío francés caló con fuerza la idea de visualizar, bien panorámica o simultáneamente, cada uno de los versículos evangélicos en torno al prendimiento. Así lo hizo, por ejemplo, el obrador

[205] Citado por Yarza Luaces J., *Iconografía de la miniatura de los siglos XI y XII en los reinos de Castilla y León*, Universidad Complutense de Madrid, Tesis doctoral, 1970, p. 31.

que labró la portada del priorato de Perrecy-les-Forges (ca. 1125) [fig. 105]. En el dintel, el relato evangélico se petrifica en tres tipos: el abrazo traicionero de Judas al Maestro, ante la sorpresa de sus condiscípulos; la captura de Cristo, a manos de un tumulto de soldados de pelos grotescos; y el ataque a Malco, perpetrado por Pedro, que levanta con rabia su arma.







Figs. 105, 106 y 107. La traición de Judas, el prendimiento de Cristo y Pedro amputando la oreja a Malco. Portada del priorato de Saint-Pierre-et-Saint-Benoît de Perrecy-les-Forges, ca. 1125; el prendimiento de Cristo. Portada de Notre Dame-des-Pommiers, 1140-1160; el prendimiento de Cristo. Claustro de la catedral de Saint-Trophime de Arlés, último cuarto del s. XII.

Los verdaderos instigadores de la revuelta contra Jesús fueron –según narran los evangelios– los sumos sacerdotes, los ancianos, los escribas y fariseos, celosos del jaque de Jesús. Para desvelar delante de los transeúntes a los verdaderos culpables de la detención, los autores de los relieves de la portada de Notre Dame-des-Pommiers (1140-1160) [fig. 106] o los de un tríptico copto (1280-1320, El Cairo, CM, 3349), situaron al sumo sacerdote detrás del traidor, que se convierte así en una mera marioneta del poder para alcanzar sus crueles intereses. A la señal de Judas, a su alrededor, en el programa cristológico del claustro de la catedral de Saint-Trophime de Arlés (último cuarto del s.

XII) [fig. 108][206], se arremolinaban una cohorte de soldados protegido bajo armaduras de época.

Al otro lado de la cordillera pirenaica, en el altar de la iglesia de Sant Andreu de Sagàs (último cuarto del s. XII, Solsona, MD) [fig. 106], el Salvador extiendía los brazos, en señal de aceptación de su destino; y en otra obra gestada en los condados catalanes, la *Viga de la Pasión* (1192-1220, Barcelona, MNAC, 015833-000) [fig. 109], recibía sin resistencias el abrazo de Judas, que en un *titulus* saludaba al Maestro diciéndole: *«AVE RABY»* (Mt 26,49). Las intenciones del traidor se entrevén cuando un niño que ha llegado con la turba de soldados, presumiblemente Malco, trata de buscar refugio en él[207].

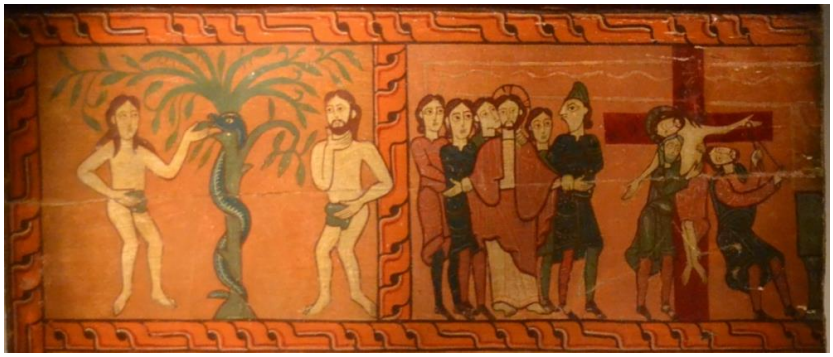




Fig. 108 y 109. El prendimiento de Cristo. Altar de la iglesia de Sant Andreu de Sagàs, último cuarto del s. XII. Solsona, Museu Diocesà; *Viga de la Pasión*, 1192-1220. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 015833-000.

En aquellas fechas, la idea de la evangelización por la vía empática comenzó a campar por los claustros de los monasterios benedictinos, gracias a la contribución de renombrados monjes de la orden, como Guillermo de Volpiano, Pedro Damián, Juan de

[206] Bréhier, L., op. cit., p. 255.

[207] El traidor se acerca a Cristo para propinarle el beso en un prendimiento de Lorena (principios del s. XVI, Nueva York, MMA), en *El arresto de Cristo* de Taddeo Zuccaro (1529-1566, París, ML, INV 6745), en el retablo de Herrera del Duque, de Juan Correa de Vivar (1548-1550); en el retablo mayor del monasterio de San Jerónimo de Granada, de Juan Bautista Vázquez 'El Mozo' y Melchor de Turín o Torines (1576-1603); o en *El beso de Judas* de Claude Simpol (1666-1716, París, ML, INV 32839),

Fécamp, Anselmo de Canterbury o el mismo Bernardo de Claraval[208], piadoso meditador de la Pasión, cuya concepción del culto a los dolores de Cristo impregnó la espiritualidad cisterciense[209]. Ya en el siglo XII, la obra *De humanitate Christi*, del círculo de Anselmo, invitaba a sus lectores a observar, sobre las enseñanzas del maestro, que había invitado a hacer actos de piedad, con que ganarse la benevolencia divina y, por último, la salvación eterna:

> «Oh, qué dulce es, buen Jesús, en lo más íntimo del corazón recordarte: por nosotros concebido en el seno de la Virgen sin mancilla; nacido sin violación de su virginidad; envuelto en pañales y acostado en un pesebre; soportando reproches; callado ante las injurias; lavando los pies a tus discípulos y enjuagándolos con una toalla; por la noche orando largamente; derramando sudor sangriento; vendido por treinta monedas de plata; traicionado con un beso; tomado con espadas y palos, atado, juzgado, condenado a ser azotado; llevado como cordero inocente al matadero, y cruelmente arrastrado, sin abrir la boca; acusado de muchas cosas, sin responder; azotado; herido en las palmas de las manos; azotado con varas; lívido de golpes; escupido; vestido con un manto púrpura; coronado de espinas; adorado en burla; herido en la cabeza con una caña; escarnecido con un manto blanco; condenado a muerte; llevando tu cruz y clavado en ella…»[210].

De la mano de aquellos autores, en las sociedades europeas comenzaron a convivir términos hasta entonces desconocidos en el ámbito piadoso, como el de intimidad, ternura o fervor. El mismo papa Urbano IV (1195-1264), narraba –seguramente con pretensiones catequéticas– que la conmemoración gloriosa de la Pasión llenaría a los fieles «con la alegría de ser salvados», entre «lágrimas de devoción» (Les Registres d'Urbain IV (Anm. 5), S. 423)[211].

Al tenor de los primeros *oratores* con ideas empáticas, las imágenes comenzaron a recrudecerse. En el capitel del prendimiento de la Seo de Zaragoza (segunda mitad del s. XII), los soldados arrastraban a Cristo con una cuerda atada al cuello, que en el *Salterio de Winchester* (1150-1160, Londres, BL, Cott. Nero.C.IV, fol. 21r) [fig. 110]

---

[208] Marrow, J. H., *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance,* Van Ghemmert Publishing Company, Kortrijk, 1979, p. 8.
[209] Köpf, U., «Die Passion Christi in der lateinischen religiösen und theologischen Literatur des Spätmittelalters». En: Haug, W. y Wachinger, B. (eds.), *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters,* Niemeyer, Tübingen, 1993, pp. 27-30; Steer, G., «Die Passion Christi bei den deutschen Bettelorden im 13. Jahrhundert. David von Augsburg, Baumgarten geistlicher Herzen, Hugo Ripelin von Straßburg, Meister Eckharts, Reden der Unterweisung». En: Haug, W. y Wachinger, B. (eds.), *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters,* Niemeyer, Tübingen, 1993, pp. 52-53; Nicodemi, G., *Eloì, Eloì, lemà sabachthani? Temi e iconografia della Passione di Cristo nelle arti minori: scultura in legno e terracotta, XII-XVII secolo,* Aracne editrice, Roma, 2021, pp. 19-20.
[210] Citado por Marrow, J. H., op. cit., pp. 10-11.
[211] Citado por Fichte, J. O., «Die Darstellung von Jesus Christus im Passiongeschehen der englischen Fronleichnamszyklen und der spätmittelalterlichen». En: Haug, W. y Wachinger, B. (eds.), *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters,* Niemeyer, Tübingen, 1993, p. 281.

servía para inmovilizar sus manos; recursos a la violencia que, desde entonces, se codificaron en el seno de la tradición visual, como acredita un díptico ebóreo de producción parisina (1275-1300, Londres, VAM, 239-1867) [fig. 111], seguramente sobre el sustrato jurídico[212]. Durante la Edad Media, la obstrucción del cuello o el maniatamento fueron consideradas afrentas extremadamentes graves, así que el sometimiento de Cristo a semejantes ultrajes constituyó una blasfemia sin igual[213].

No en balde, en el *Salterio de Winchester*, los verdugos de Cristo, con Judas al frente de todos ellos, fueron sometidos a durísimas reprimendas visuales: enfrente de la actitud pacífica de Cristo, que deja que se cumplan en él las Escrituras proféticas –como había repetido a sus seguidores–, sus perseguidores son presentados como bárbaros, con rostros demonizados, de narices ganchudas, miradas enloquecidas y fauces abiertas contra el detenido[214].

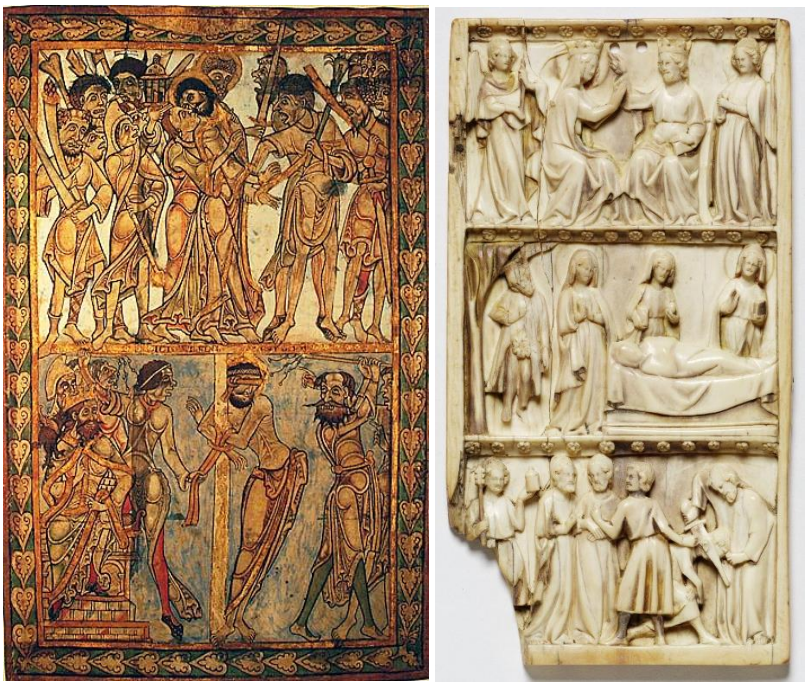
Si bien, en el ecuador del siglo XII, entre la judiada ya se diferenciaba al cabecilla militar, a quien se encargó desde entonces el deber de detener a Cristo, como la visualidad judicial de la época venía imponiendo, según las lecturas jurídicas de Lafran (2015). En ella, cualquier detención se hacía efectiva solo con que el oficial colocara su mano sobre el culpable. Como delegado del brazo judicial, al sargento se lo parapetaba –como en este salterio– detrás de su bastón de mando y, no en pocas obras,

[212] El recurso, de fuerte vehemencia, a la detención con una soga, que trata de rebajar la dignidad Cristo, fue muy manido. Así se documenta en las pinturas murales de la Kokar Kilise de Ihlara (850-920), en la *Píxide de Klosterneuburg* (1270-1280), en un retablo aragonés fragmentario, atribuido al Maestro de Retascón (1410-1425, Barcelona, MNAC, 064034-000); en *La traición a Cristo* de Bartolomeo di Tommaso (1445-1450, Nueva York, MMA, 58.87.1), en *El prendimiento* de Hans Wechtlin I (1490-1526, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-22.281), en *El arresto de Cristo*, tal vez del Maestro del Altar de Beyghem (s. XVI, París, ML, MNR 389); en un prendimiento de Lorena (principios del s. XVI, Nueva York, MMA), en el *Tríptico de la Virgen del Rosario* del Maestro de Ventosilla (primer tercio del s. XVI, Madrid, MP, P001306), en la reja mayor de la capilla Real de la catedral de Granada, obra del Maestro Bartolomé (1518-1520), en el retablo mayor de la catedral de Huesca, de Damián Forment (1520-1533); en un medallón con el beso de Judas de Valerio Belli (1523-1524, Roma, MV, MV.62413.0.0), en una plaqueta de plata, de una serie de piezas con tipos de la vida de Cristo, que formaron parte de una pieza mayor, como una custodia, atribuidas a un anónimo leonés (ca. 1530, Londres, VAM, M.510:9-1956); en una placa de esmalte atribuida a Colin Nouailher (segunda mitad del s. XVI, Roma, MV, MV.64499.0.0), en un *Beso de Judas* de Magazzini della Soprintendenza (s. XVII), en la *Captura y traslado de Cristo* de Willem Outgertsz (1624, Ámsterdam, RijM, RP-P-BI-35), en *El arresto de Cristo* de Christoffel van Sichem II (1629, Ámsterdam, RijM, RP-P-2015-17-15-3), en una vidriera producida en los Países Bajos (ca. 1650, Londres, VAM, C.247-1934), en un grabado del *Prendimiento*, estampado por William Faithorne (1653, Londres, BMu, 1843,0513.167); en el *Arresto de Jesús en el huerto de Getsemaní* de Pedro Ramírez, procedente de México (1660-1679, Washington, PWG); en *El beso de Judas* de Claude Simpol (1666-1716, París, ML, INV 32839) o en un prendimiento de Jan Luyken (1684, Ámsterdam, RijM, RP-P-1896-A-19368-460).

[213] Lafran, A., op. cit., p. 106.

[214] Lafran, A., op. cit., p. 189.

se lo dotaba de una espada envainada, en analogía con el *princeps apostolorum*[215]. Precisamente, en la lengua vernácula del sur de Inglaterra nació, en el doscientos, la expresión popular al «beso de Judas» o, sencillamente, a «Judas», para señalar una cruel traición[216].



Figs. 110 y 111. El prendimiento de Cristo. *Salterio de Winchester,* 1150-1160. Londres, British Library, Cott. Nero.C.IV, fol. 21r; díptico ebóreo parisino, 1275-1300. Londres, Victoria & Albert Museum, 239-1867.

***

De manera creciente a partir de los siglos XII y XIII, los recelos europeos contra las comunidades semitas se radicalizaron y Judas no tardó en encarnar –con la inestimable ayuda de su propio nombre– las esencias de la perfidia judía. Guillermo de Bourges (ca. 1140-1209), en su *Librum bellorum Domini,* queriendo ligar los destinos de *Iudas* y los *iudaeis,* aventuraba que hasta el nacimiento de Cristo el apelativo judío derivó de Judá, pero que a partir de la traición del Iscariote el pueblo hebreo quedó, por siempre, ligado al desdichado Judas: *«vocati sunt a Iuda traditore»*[217].

[215] Lafran, A., op. cit., p. 184.
[216] Lafran, A., op. cit., p. 199.
[217] Bernad López, V., op. cit., p. 168.

Sobre aquella retórica antisemita, el mismo *Misal* romano instituía para la oración universal del oficio de la Pasión de Viernes Santo una intención que pedía, misericorde, «por los pérfidos judíos; para que Dios y nuestro Señor quiten el velo de sus corazones, para que también ellos reconozcan a nuestro Señor Jesucristo», en alusión a la Antigua Alianza –compartida con el *Tanaj*– como la tradición velada, antes del advenimiento cismático de Jesucristo. Desde entonces, la renovación del odio hacia Judas y su estirpe, mediante la lectura, la escucha y la observación de la imagen sagrada, formó parte de la meditación salvífica de la Pasión, en tanto en cuanto exculpaba a Cristo y dimensionaba los efectos del sacrificio a que fue sometido a manos de los hebreos[218].

El odio institucional contra Judas y los judíos se retroalimentó en la permanente amplificación de la leyenda del traidor, de la que dramaturgos y artistas se harían sonado eco, como medios perfeccionados de adoctrinamiento antisemita. Desde el doscientos, se aseguró que Judas y, por extensión, todos los judíos, emanaban un hedor insoportable, que solamente el bautismo podía eliminar[219]; y Jacopo da Varazze, en su *Leyenda Áurea* (1298) al disponerse a biografiar al apóstol san Matías, compiló la leyenda construida en torno a Judas, el discípulo que le precedió en el colegio apostólico. El hagiógrafo abría su narración relatando el terrible sueño que la madre del Iscariote, Ciboria, tuvo la noche en que quedó embarazada[220]; visión nocturna que Toldrà (2018) relacionaba con el mito griego de Edipo, bien conocido en tiempos medievales, gracias a la contribución de la patrística o de la trovadoresca[221]:

> «Después de esto Ciboria se quedó dormida, mas al cabo de cierto tiempo despertó sobresaltada y entre suspiros y geminados refirió a su marido, aterrorizada, lo que acababa de soñar, a saber: que, como resultado del coito habido entre ellos aquella noche, había quedado preñada, y que iba a parir en su día un hijo tan pérfido que cuando fuese mayor causaría la perdición de todo el pueblo hebreo» (cap. XLV, p. 180).

Nacido el niño –proseguía Varazze–, sus progenitores, dando credibilidad a aquel sueño, buscaron una solución para que su hijo no perpetrara el destino que le había sido predispuesto. Desechada la posibilidad de matarlo, «por horrorosa», libraron

[218] Maccoby, H., op. cit., p. 110.
[219] Maccoby, H., op. cit., pp. 107 y 112-113.
[220] Mormando, op. cit., pp. 182-183.
[221] El sueño de Ciboria de la leyenda apócrifa de Judas, después replicado en obras como las *Vides de sants rosselloneses*, caló en los misterios pasionistas bajomedievales, como la *Passió* de Cervera o el *misterio* de Palma de Mallorca (Toldrà i Vilardell, A., «Judes-Èdip en l'Edat Mitjana», *Scripta: Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna,* 12 (2018), p. 146; Brisset Martín, D. E., «Imagen y símbolo en el personaje ritual de Judas», *Gazeta de Antropología*, 16 (2020), p. 305).

a su hijo a las olas del mar, que lo arrastraron hasta las playas de la isla de *Iscarioth*, de las que –se aseguraba– el traidor tomaría su futuro sobrenombre. Criado en los brazos de la reina de la isla, cuando esta parió un primogénito verdadero, Judas maltrató a su hermanastro, al extremo de matarlo:

> «Cuando Judas supo cuál era su verdadero origen se llenó de vergüenza y de rabia y, años más tarde, mató ocultamente al verdadero hijo de los reyes; mas, temiendo que se descubriera que él había sido el asesino, y que lo condenaran a muerte, aprovechando la oportunidad de que regresaban a Jerusalén los recaudadores que habían venido a la isla a cobrar los tributos del Imperio, se escondió en el navío en que hacían la travesía y huyó del palacio en que se había criado. Al llegar a Jerusalén consiguió que el gobernador romano, Pilato, lo tomara a su servicio. Las cosas semejantes se avienen bien entre sí; por eso Pilato y Judas, que eran de la misma calaña, se entendieron tan perfectamente que poco después, el gobernador, movido por la simpatía que el Iscariote le inspiraba, lo nombró administrador general de Judea…» (cap. XLV, p. 181).

De hecho, el hagiógrafo afirmaba que, a raíz de un arrebato de avaricia de Pilato, Judas robó fruta del huerto de Rubén, su padre, que lindaba con el pretorio, lo que sumaba a la maldad innata del personaje su codicia, la desencadenante, más tarde, de la traición a Cristo. Fuera como fuese, aquel robo en el huerto desencadenó una refriega entre padre e hijo, que terminó con el asesinato de Rubén y el accidental casamiento de Judas con su propia madre. Acto seguido, la leyenda afirmaba que el Iscariote fue a visitar a Jesús, para confesarle sus pecados y Cristo, misericordioso, lo acogió en el apostolado. En él, «Judas tenía a su cargo la bolsa del dinero, y de ella sustraía lo que otros a Cristo daban»:

> «Poco antes de la Pasión del Señor, sintió en el alma que un ungüento con el que alguien obsequió al Maestro no hubiese sido vendido en los trescientos denarios que a su juicio valía, para haber tenido la oportunidad de robarlos; y, llevado de su codicia, ya que no pudo aprovecharse de aquel dinero, se dio prisa para vender al propio Jesús en treinta monedas (…). Posteriormente le pesó la traición que había cometido contra su Maestro, devolvió los treinta denarios a quien se los había dado, se alejó de la vista de la gente y se ahorcó (…). Nótese igualmente que murió, no sobre la tierra, morada de los hombres, ni en las alturas, por donde pasean los ángeles; quien tan gravemente ofendió al género humano y a los espíritus celestiales debería fenecer fuera de las zonas en que los ángeles y los hombres moran, y por eso pereció suspendido de un árbol, en las bajas capas del aire por donde merodean los demonios a los cuales se incorporó en el mismo instante en que murió» (cap. XLV, p. 182).

En la sociedad feudal, sostenida por vínculos de fidelidad al *dominus*, la traición era el pecado más condenado y el traidor el delincuente más perseguido. Incluso el

suicida era tachado como un traidor al señor[222]. Pensamiento que devino dogma cuando, a finales de la Edad Media, la realeza se alzó con el poder absoluto, legitimada por la inefable vía sagrada[223]. En aquel contexto, Judas no tardó en ser retomado como el antitipo del buen vasallo: Jean Courtecuisse (ca. 1350-1423) relacionó la traición del Iscariote con los mayordomos que defraudaran a sus amos o a los eclesiásticos que cometían pecados de usura[224], en el tiempo del renacimiento del comercio urbano.

Como Lafran (2015) destacó, la imagen artística contribuyó decisivamente al auge del antijudaísmo, en un primer período, y posteriormente del antisemitismo, nacido en la época de la primera Cruzada (1096-1099), con sus ataques a las comunidades judías[225]. Así, cuando a mediados del cuatrocientos fray Alonso de Espina preguntó a unos monjes franceses en qué basaban sus acusaciones contra los judíos, estos le respondieron que todo el pueblo conocía de su maldad gracias a las imágenes que se exhibían en muchas iglesias[226]. En este contexto, el tipo iconográfico del prendimiento, junto a la visualidad de los interrogatorios de las autoridades judías, los improperios, la flagelación, la coronación de espinas o el *Ecce Homo,* abanderaron aquella campaña contra el pueblo que asesinó al Salvador.

El propósito de la visualidad del prendimiento era claro: interpelar a la audiencia en los actos, para la sociedad medieval infamantes y sacrílegos, perpetrados contra Cristo. Así, en la prehistoria de la radical retórica visual bajomedieval, a partir de los siglos XII y XIII, las imágenes del prendimiento incorporaron levantamientos tumultuarios contra el Salvador, casi siempre protagonizados por guardias judías perfectamente jerarquizadas y blindadas detrás de toda clase de armas: lanzas, hachas, mazas, alabardas, garrotes e incluso ballestas, quizá fruto del fortalecimiento, contemporáneo, de las instituciones jurídicas[227].

Hijo genuino de estas ideas fue un conjunto de salterios alemanes del doscientos, integrado por ejemplares de *Bamberg* (ca. 1230, Bamberg, SB, Msc.Bibl.48, fol. 62v) [fig. 112] o *Rheinau* (ca. 1250, Zúrich, ZZ, Rheinau 167, fol. 52v), cuyos iluminadores

[222] Bernad López, V., op. cit., p. 74.
[223] Lafran, A., op. cit., p. 197.
[224] Swanson, R. N., «A Meditative Spectacle: Christ's Bodily Passion in the *Satirica Ystoria*». En: MacDonald, A. A., Ridderbos, H. N. B. y Schlusemann, R. M. (eds.), *The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture,* Egbert Forsten, Groningen, 1998a, p. 19; Bernad López, V., op. cit., p. 74.
[225] García Marsilla, J. V., op. cit., 2012, p. 568.
[226] Cantera Montenegro, E., op. cit., p. 16.
[227] Lafran, A., op. cit., pp. 183 y 185.

convinieron en profundizar en la leyenda, narrada por Jacopo da Varazze, Vincent de Beauvais, Jean Mansel, Vicent Ferrer o el dramaturgo de la *Pasión* de Semur, que daba cuenta de cómo un miembro de la comitiva judía tuvo que aproximarse a Cristo con una linterna, para no confundirlo con Santiago el Menor[228]. De aquel relato, que se apropió de la referencia canónica a las linternas, debió nacer la pulsión de muchos artistas por visualizar a aquel lamparero, convencionalizado al menos desde el siglo XII.

Prueba de ello es que, poco antes, el *Salterio de Winchester* o una *Biblia ilustrada* con las *Vitae Sanctorum*, de la abadía de San Bertín de Saint-Omer (1200-1220, La Haya, KB, 76 F 5, fol. 18v), ya habían hecho partícipes de sus prendimientos a los lampadarios. El ilustrador de la *Biblia* adviertía que las palabras que Judas pronunciaba eran *VERBA DOLO DICTA COMITANTUR BASIA FICTA* [palabras pronunciadas con engaño, acompañadas de falsos pretextos]. En una lectura semejante, los escultores a quienes se encargaron los relieves –hoy fragmentarios– del trascoro de la catedral de Amiens (1264-1288, Nueva York, MMA, 17.120.5) [fig. 113] situaron a Judas de espaldas a los transeúntes de la girola, queriendo esconder su identidad.





Figs. 112 y 113. El prendimiento de Cristo. *Salterio de Bamberg*, ca. 1230. Bamberg, Staatsbibliothek Bamberg, Msc.Bibl.48, fol. 62v; Fig. 114. El prendimiento de Cristo. Relieve del trascoro de la catedral de Amiens, 1264-1288. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 17.120.5.

Además, la piadosa imaginación de la época atribuyó a los verdugos del Salvador toda suerte de tropelías, que permitían dimensionar el sacrificio asumido por Cristo: en el tímpano de la portada de la catedral de Friburgo (1280-1320) [fig. 114], un

[228] Réau, L., op. cit., p. 451.

soldado, preso de una ira ciega, cogía del cuello y amenazaba a Jesús con un palo[229]; y en otro díptico para la piedad íntima (1280-1300, París, ML, MRR 423), el miliciano pasaba de la amenaza a la acción, cuando golpeaba a Cristo con un garrote[230].

Frente a la ferocidad de unos, en las arquivoltas de la portada izquierda de la fachada oeste de la catedral de Reims (1245-1255), Cristo esperaba con los brazos abiertos de par en par a Judas, que avanza sonriente a abrazar al Maestro, con dos soldados siguiendo sus pasos. Cerca de Reims, los vidrieros de la catedral de Chartres (s. XIII) y los tejedores de un paño de altar para la sede de Halberstadt (1340-1360), a causa de las ligaduras del espacio disponible, focalizaron su atención en la detención de Jesús; aquel suceso que tendría repercusiones inmediatas sobre él.



Fig. 114. El suicidio de Judas, el prendimiento de Cristo y la flagelación. Tímpano de la portada de la catedral de Friburgo, 1280-1320.

Oriente no se mantuvo –ni mucho menos– ajeno a estas concreciones icónicas, a las que, de hecho, pudo haber contribuido. Así, por ejemplo, en las pinturas murales de la iglesia de Mileševa, en Serbia (primera mitad del s. XIII) [fig. 115], se visualizaba a Cristo besado por el traidor, en medio de un tumulto de soldados, armados con palos y lanzas, iluminados por el fuego de las antorchas y soplando cuernos, que convertían a la imagen en sonora.

[229] Esta amenaza se documenta también en las pinturas murales de la iglesia de la Ascensión del monasterio de Dečani (1338-1347).
[230] Cristo es golpeado por sus captores en el *Tríptico de la Virgen del Rosario* del Maestro de Ventosilla (primer tercio del s. XVI, Madrid, MP, P001306).





Figs. 115 y 116. El prendimiento de Cristo. Pinturas murales de la iglesia de Mileševa, primera mitad del s. XIII; tríptico, Maestro de la Magdalena, segunda mitad del s. XIII. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 41.100.8.

A la *maniera greca,* el último *duecento* y el *trecento* italianos desempeñaron un papel crucial en la fijación de concreciones icónicas orientales en Europa occidental. Prueba de la filiación bizantina de los prendimientos norteitalianos fueron obras como la *Cruz de San Gimignano,* de Coppo di Marcovaldo (ca. 1260, San Gimignano, MCi); un tríptico contemporáneo, atribuido al Maestro de la Magdalena (segunda mitad del s. XIII, Nueva York, MMA, 41.100.8) [fig. 116]; o el *Beso de Judas* de Guido da Siena (1270s, Siena, PNa), que en conjunto visualizaban como un ejército sobredimensionado irropaba a su cabecilla –civil o sacerdotal–, en el momento en que este tomaba preso a Cristo, bajo el signo del beso.

Sobre las raíces orientalizantes que sus maestros asentaron, Giotto di Bondone, en la empresa de iluminar la capilla de los Scrovegni de Padua con la historia de la salvación, pintó un prendimiento, en que, a través de viejas disposiciones icónicas, logró infundir al tipo una tensión dramática –coherente con la «verdad» evangélica– incomparable (1302-1305) [fig. 117]. Giotto, eminente conocedor de las convenciones autóctonas –de Rávena a la *maniera greca*–, situó en el centro de la composición la imagen, solemne como tensa, de la traición: Judas, hombrecillo de corta estatura, cubría con su capa amarilla al Maestro, decidido a besarlo en la boca, como

contemporáneamente propusieron otros renombrados artistas, como Giovanni Pisano en el púlpito del baptisterio de la catedral de Pisa (1302-1310)[231].

A su alrededor, en el huerto se levantaba un irrespirable alboroto, al que contribuía la habilidad del pintor por simular la continuidad de la escena marco afuera. Al señal de Judas, refrendado inmediatamente por el cabecilla de la milicia, un tumulto de soldados se agolpaba sobre Cristo, alzando con fuerza sus armas al son de un cuerno, legado por la visualidad bizantina. En medio del caos, Malco –apenas un adolescente– se acercaba a Jesús en medio del tumulto, cuando se veía alcanzado por la daga de Pedro; y un fariseo encapuchado, mezclado en la turba, aprovechaba el desorden –lejos de la fuente bíblica– para detener a uno de los discípulos, que se apartaban del Maestro, temerosos de sufrir el mismo destino que él[232].



Fig. 117. El prendimiento de Cristo. Frescos de la capilla de los Scrovegni de Padua, Giotto di Bondone, 1302-1305.

[231] Judas besa y abraza a Cristo en el *Beso de Judas* del Maestro del Crocifisso (1320-1330, Roma, MV, MV.40108.0.0), en las pinturas murales de la iglesia de la Ascensión del monasterio de Dečani (1338-1347), en un retablo (1340-1360, Verona, MCas, 362), en un paño de altar (1350-1360, Lüneburg, MLü, 234), en una vidriera de la iglesia de Santa María del monasterio sajón de Amelungsborn, mayoritariamente destruida en 1945 (1350-1399); en un *Díptico de marfil* (1350-1400, Londres, BMu, 1855,1201.34), en un tríptico de Bertram von Minden (1390-1400, Hannover, LMH, PAM 922a-c), en *La traición a Cristo* de Bartolomeo di Tommaso (1445-1450, Nueva York, MMA, 58.87.1), en un libro de horas napolitano (ca. 1460, Los Ángeles, PGM, 83.ML.108, fol. 110v), en el *Arresto de Cristo* de Francisco Henriques (1501-1505, Viseu, MGV), en un *Beso de Judas* de Magazzini della Soprintendenza (s. XVII), en un *Evangeliario armenio* (1658-1659, Nueva York, MoL, M.623, fol. 9v) o en un grabado del prendimiento de John Carwitham (1723-1741, Londres, BMu, 1873,0208.35).

[232] Los soldados tratan de detener a los discípulos de Jesús en *La traición a Cristo* de Bartolomeo di Tommaso (1445-1450, Nueva York, MMA, 58.87.1).

Desde Siena, Duccio di Buoninsegna, en el reverso de la *Maestà* encargada por la fábrica de la catedral para su capilla mayor (1308-1311, Siena, MOD) [fig. 118], incluyó, en el comienzo del ciclo de la Pasión, una imagen del prendimiento, tal vez pintada bajo el conocimiento de la obra, recién concluida, de Giotto para Enrico Scrovegni. En efecto, Duccio centralizaba la composición en el beso de Judas y la captura de Cristo, a manos de una turba en que se entremezclaban sacerdotes con soldados protegidos bajo armaduras medievales; lo que –como en Padua– provocaba el ataque a Malco y la huida del resto de apóstoles.



Fig. 118. El prendimiento de Cristo. *Maestà*, Duccio di Buoninsegna, 1308-1311. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

La larga sombra de Giotto pudo alcanzar a otro pintor de la escuela sienesa, Pietro Lorenzetti, en su participación en la obra de la basílica inferior de Asís (1326-1329) [fig. 169], cuyo programa cristológico materializó –según los estudios de Salvador (2013)– las perfecciones invisibles de Dios que un eminente fraile menor, san Buenaventura, expresó en su *Itinerarium mentis in Deum* (1259), escrito desde el firme convencimiento de que el conocimiento de Dios se alcanzaría mediante la vivencia interior de la humanidad de Cristo[233].

Desde luego, el prendimiento de Cristo mereció, desde la casa madre de Asís y las fundaciones franciscanas, pronta atención teológica, en el astuto impulso de la orden por apelar a las emociones de los fieles. El mismo Francisco de Asís, en el oficio paralitúrgico de completas para la noche del Jueves Santo, invitaba a contemplar el Salmo 87, que lamentaba: «Alejaste de mí a mis conocidos, me consideraron como

[233] Köpf, U., op. cit., pp. 30-31.

abominación para ellos, fui traicionado y no huía» (Sl 87,9), en relación con el prendimiento; y, más tarde, los seguidores del santo fundador comentaron el pasaje: Bernardino de Siena, citaba cómo Judas «se acercó a Jesús y le dijo, 'Salve, Maestro', y lo besó en la boca»[234], y Juan de Caulibus –el pseudo-Buenaventura– relataba cómo, mientras Jesús aún hablaba con sus discípulos adormecidos, «el malvado Judas, el peor mercader, se acercó a él y lo besó» (*Meditaciones vite Christi,* cap. LXXV, 141-147, p. 261).

Estas concreciones icónicas se codificaron en la tradición visual italiana –y de su privilegiado radio de influencia– hasta entrado el *quattrocento,* como acreditan, desde el foco florentino, la obra de Fra Angelico en el *Armadio degli argenti* (ca. 1450) [fig. 119] o el mural que Benozzo Gozzoli pintó para una de las celdas del mismo convento de San Marcos (ca. 1450) [fig. 120]. Gozzoli imponía a Judas un nimbo negro como signo de culpabilidad, cualidad significante codificada en la tradición autóctona desde la centuria precedente, cuando apareció en obras como los frescos de Giusto de' Menabuoi para el baptisterio de Padua (1375-1378).






Figs. 119 y 120. El prendimiento de Cristo. *Armadio degli argenti*, Fra Angelico, ca. 1450. Florencia, Museo Nazionale di San Marco; fresco de una celda en el convento de San Marcos de Florencia,

Desde el trescientos, los reinos peninsulares devinieron crisoles de la visualidad llegada desde la otra orilla del Mediterráneo. Las pinturas murales de la capilla de San Miguel del monasterio barcelonés de Pedralbes (1346) [fig. 121], asociados al

[234] De Siena, B., «Della passione del nostro signor Gesù Cristo». En: *Le prediche volgari* (Florencia, 1424), 2 vols., Ciro Cannarozzi, Florencia, 1934, p. 295.

italogótico catalán Ferrer Bassa, revelan una profunda filiación italiana, bien palpable en el tipo del prendimiento, que simultaneaba la traición, con el prendimiento y el ataque de Pedro; efectista concreción icónica que, codificada en el panorama artístico catalán, reapareció en obras trecentistas como el retablo de Santa María de Rubió (Maestro de Rubió, tercer cuarto del s. XIV, Vic, MEV) [fig. 184].



Fig. 121. La oración del huerto y el prendimiento de Cristo. Pinturas murales de la capilla de San Miguel del monasterio de Pedralbes, Ferrer Bassa, 1346.

***

Durante la baja Edad Media, la teología alemana y neerlandesa desempeñó un rol determinante en el enriquecimiento del corpus devocional en torno a la Pasión, al tenor de la contemplación emocional de los sufrimientos redentores de Cristo que, desde hacía doscientos años, el clero regular venía promoviendo. En la solitud de la Cartuja, en 1374 Ludolfo de Sajonia había escrito la primera *Vita Christi*, obra de amplísimo prodigamento durante el cuatrocientos, que en 1495 fue impresa en valenciano, gracias a la traducción de Joan Roís de Corella. En las primeras líneas de la Pasión, el Cartujano lamentaba cómo Cristo fue besado por la «pestífera boca del traidor», cuyo corazón «había Satanás llenado de toda malicia», como el evangelista Lucas profirió; y, más adelante, se detenía en las ligaduras con que la guardia del sanedrín ató a Cristo. Sobre ellas escribía:

> «per tres coses lo Senyor ligaren. La primera perquè Iudes los havia dit quel tinguessen e que prudentment perquè no fogís lo portassen. La segona, perquè era costum dels iueus quels dignes de mort ligats los presentaren. La terça és gran misteri lo que ells ignoraven: quels seus lligams de nostres culpes e penes los laços desligaven hi dels sancts pares los carçres rompien» (*Lo quart del Cartoxà, Del primer completori,* fols. 13v-15v).

La contemplación de la Pasión, en la visualidad, la lectura y el teatro, se llenó de virulentas retóricas antisemitas, que daban fe –lejos de la canonicidad evangélica– de la corrupción moral de Judas y sus secuaces, así como de los sangrantes agravios a que Jesús fue sometido a manos de jueces y soldados durante la madrugada y la mañana del Viernes Santo. Los judíos fueron acusados de una larga lista de pecados, en la que no faltaron profanaciones a la hostia consagrada, incluso asesinatos de niños, y, por descontado, su señalamiento como asesinos del Salvador, por ejemplo, en la escena de la *Pasión Didot* (París, BNF, 4232)[235].

Aunque Rodríguez Barral (2005) apuntaba que estas acusaciones escondían maniobras políticas sin gran repercusión social[236], Swanson (1998) advertía de cómo, los ataques instituciones contra las comunidades semitas, redoblados en la liturgia cuaresmal y pascual, hicieron estallar algunas revueltas contra ellas, como la de Frankfurt de 1469 u otras en España e Italia[237]. El antiquísimo antijudaísmo promocionado por la Iglesia se había transformado en un profundo odio racial, desencadenado por recelos económicos, psicológicos y religiosos, pero, sobre todo, por la decidida voluntad de las minorías judías por conservar una identidad propia en medio de la sociedad europea[238].

Por otro lado, el nacimiento en Centroeuropa de movimientos semimonásticos –en la prehistoria de la Reforma–, como la *Devotio moderna* del diácono holandés Gerard de Groote (1340-1384), favoreció la popularización de la contemplación íntima de los dolores de Cristo, que Tomás de Kempis conminaba a practicar a los lectores de su exitosa *Imitatio Christi,* como medio de salvación. A los seglares los interpelaba diciendo: «Mira que toda la vida cristiana se resume en la cruz, y que toda la perfección espiritual se basa en morir a sí mismo; y no hay más camino de la vida y de la paz verdadera del alma que este camino real de la santa cruz y de la continua

[235] Bernad López, V., op. cit., p. 71.
[236] Rodríguez Barral, P., *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas,* Universitat de Barcelona, Barcelona, 2009, p. 12.
[237] Swanson, R. N., op. cit., p. 25.
[238] Cantera Montenegro, E., op. cit., p. 14.

mortificación»[239]; y a sus hermanos, los religiosos, les encomendaba la tarea: «El religioso que medite atenta y devotamente en la vida y Pasión del Señor, allí encontrará en abundancia cuanto sea necesario y útil para su alma, y no podrá hallar cosa mejor fuera de Jesús»[240].

Ciertamente, las comunidades religiosas vivieron un importantísimo auge en la vivencia de la Pasión: las visiones místicas adquirieron gran relevancia y los monjes, desde sus clausuras, comenzaron a organizar Viacrucis improvisados: el místico dominico Enrique Suso asimilaba las columnas del claustro de su convento con los olivos de Getsemaní, cargaba con la cruz y rezaba insistentemente ante los crucifijos; y otro fraile predicador, san Álvaro de Córdoba, en 1420 quiso conformar en el convento cordobés de *Scala Dei* un recorrido intraconventual, con que meditar la Pasión, de Getsemaní al calvario[241].

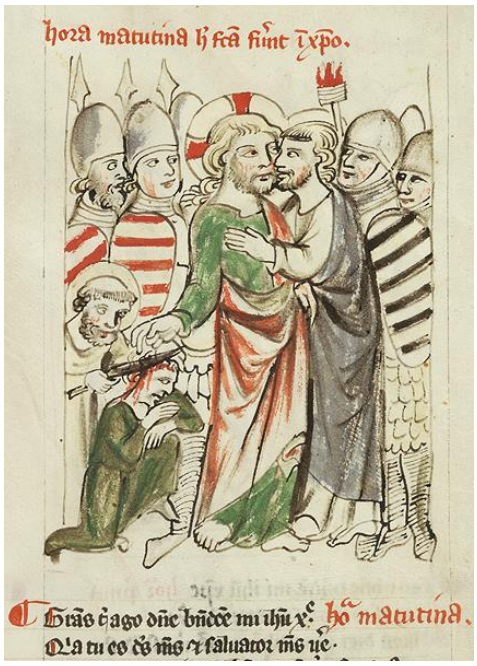
A partir del trescientos, pero con particular énfasis desde la irrupción de la imprenta, en Europa central se distribuyeron un sinfín de libros piadosos, en que se combinaban textos catequéticos con imágenes en que recrearse en la dimensión carnal de Cristo[242]. La demanda de literatura sacra había traspasado, en mucho, los viejos límites clericales, gracias también a la traducción de libros a lenguas vernáculas[243].

Las biblias moralizantes, entre los siglos XIII y XV, extendieron a Caín –lejos de la canonicidad del Antiguo Testamento– el beso fratricida de Judas, como evidenció un ejemplar francés (1236-1275, Oxford, BLi, ms. Bodl. 270b, fol. 8r) [fig. 122], en que se vinculaba tipológicamente a un personaje con otro, en los textos y las miniaturas que los ilustraban[244]. De hecho, en su estudio monográfico sobre el tipo del asesinato de Caín a Abel, Canillas (2019) subrayaba cómo, en las imágenes de estas biblias, al

[239] Kempis, T., *La imitación de Cristo*, Herder, Barcelona, 2017, pp. 66 y 92.
[240] Kempis, T., op. cit., p. 47.
[241] Sánchez Herrero, J., «Las cofradías de Semana Santa durante la modernidad. Siglos XV a XVIII». En: Pedrero Yéboles, E., Hernández Alejandro, J. A.; Alba López, J. C. *et al*. *Actas del I Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa* (Zamora, del 5-II-1987 al 8-II-1987), Diputación Provincial de Zamora, Zamora, 1987, p. 35.
[242] Molina i Figueras, J., «Contemplar, meditar, rezar. Función y uso de las imágenes de devoción en torno al 1500». En: Yarza Luaces, J., *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, pp. 89-105.
[243] Marrow, J. H., op. cit., p. 26.
[244] Canillas del Rey, F., «Caín y Abel. Iconografía del primer fratricidio», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 21 (2019), pp. 134-135.

fratricida se lo revestía con un gorro cónico, para ligarlo con los destinos del pueblo judío que, más tarde, asesinó al Mesías.






Figs. 122 y 123. El beso de Caín a Abel y de Judas a Cristo. Biblia moralizante francesa, 1236-1275. Oxford, Bodleian Library, ms. Bodl. 270b, fol. 8r; el prendimiento de Cristo. *Speculum Humanae Salvationis* nuremburgués, 1380-1399. Nueva York, Morgan Library, M.140, fol. 46r.

La sempiterna tendencia cristiana a tender puentes tipológicos entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, condujo durante la baja Edad Media a un aumento de la literatura comparativa, que no escatimó esfuerzos en señalar a la historia del pueblo de Israel cómo una tradición velada, previa a la revelación de Jesucristo[245]. A la popularización de estos razonamientos contribuyó decisivamente la escritura del *Speculum Humanae Salvationis* (ca. 1325), obra de un religioso anónimo en quien se reconoció a Ludolfo de Sajonia o Vincent de Beauvais, que alcanzó una enorme difusión durante los siglos XIV y XV[246].

El enigmático autor del *Speculum* razonaba a sus lectores que el beso, «que siempre había sido signo de amor, el inicuo Judas lo transformó en signo de traición»[247]. Las imágenes que se codificaron entre sus iluminadores para ilustrar tales afirmaciones procedían, si bien, de la tradición gestada en el pleno medievo. Un *Speculum*

[245] Torres Jiménez, R., «Notas para una reflexión sobre el cristocentrismo y la devoción medieval a la Pasión y para su estudio en el medio rural castellano», *Hispania Sacra,* 118 (julio-diciembre 2006), p. 453.
[246] García Mogollón, F. J., «Cultura y evangelización: aproximación a la iconografía de la Pasión de Cristo en el arte extremeño», *Cauriensia: revista anual de Ciencias Eclesiásticas,* 10 (2015), p. 115.
[247] Citado por Lafran, A., op. cit., p. 199.

nuremburgués (1380-1399, Nueva York, MoL, M.140, fol. 46r) [fig. 123] visualizaba cómo, al beso traidor de Judas, toda una facción militar se agolpaba en torno al perseguido, protegida detrás de escudos rayados, rasgo tal vez relacionado con una convención medieval, que atribuía a las prendas a rayas lecturas peyorativas[248]. En este sentido, el maltrato visual a que los soldados fueron sometidos, Lafran (2015) los puso en relación con el mediocre prestigio que las guardias de la época se ganaron, acusados de estulticia, impotencia o corrupción[249].

En otro plano interpretativo, la miniatura del *Speculum* atribuía a Cristo una corta melena dorada, rasgo relativamente habitual en la visualidad medieval del apostolado, que los estudios de González (2002) pusieron en relación con las pelucas que vistieron tales figurantes en los dramas paralitúrgicos de la época. Así, por ejemplo, en 1490 en Coventry se reservó una partida económica para un *«chevel gyld for Ihe»*[250].

Asimismo, este auge de la religiosidad doméstica incrementó, desde el trescientos, la producción de libros de horas, que aparte de la liturgia de las horas, recogieran rezos, oficios, meditaciones e incluso viejos relatos narrativos sobre la Pasión de Cristo, muchos de ellos tomados de la escuela franciscana del siglo XIII[251]. La potencia de los textos era redoblada con detalladas imágenes, inseridas al comienzo de los oficios de la Virgen, de las horas de la Pasión, de las horas breves de la Cruz, de los salmos de la Pasión, de las oraciones a las cinco Llagas, de los quince Oes de santa Brígida o de las oraciones de indulgencia[252].

Así, las páginas en blanco de los libros de horas se convirtieron en una fecunda trinchera donde recrearse en las tropelías perpetradas por los verdugos de Cristo, amparadas por los pasionistas que, insaciables, sumaron al Evangelio –parco en maltratos– toda clase de crueldades. Muchos artistas supieron dar forma artística a este impulso sensitivo y, así, en las *Horas Coëtivy* (ca. 1443, Dublín, CBCo, W.82, fol. 41r) [fig. 124] o en otras parisinas (ca. 1500, Nueva York, MoL, H.5, fol. 21r) [fig. 125], enormes ejércitos comandados por los sacerdotes irrumpían en el huerto, causando

[248] Bernad López, V., op. cit., p. 168.
[249] Lafran, A., op. cit., p. 186.
[250] Citado por González Montañés, J. I., op. cit., p. 360.
[251] Morgan, N., «English Books of Hours, c. 1240-c. 1480». En: Hindman, S. y Marrow, J. H. (eds.), *Books of Hours Reconsidered*, Harvey Miller Publishers, Turnhout, 2013, p. 67.
[252] Morgan, N., op. cit., pp. 76-87; Manzari, F., «Italian Books of Hours and Prayer Books in the Fourteenth Century». En: Hindman, S. y Marrow, J. H. (eds.), *Books of Hours Reconsidered*, Harvey Miller Publishers, Turnhout, 2013, p. 157.

atormentantes revuelos, a los que Cristo, imbuido por su condición divina, se mantenía ajeno. Incluso, en las *Horas Coëtivy* era representada, alzando la –ya convencional– linterna, una mujer, que bien podría tratarse de Isolda.



Figs. 124 y 125. El prendimiento de Cristo. *Horas Coëtivy*, ca. 1443. Dublín, Chester Beatty Collection, W.82, fol. 41r; libro de horas parisino, ca. 1500. Nueva York, Morgan Library, H.5, fol. 21r.

Fuera de las inaccesibles librerías de la alta alcurnia, el odio hebreo contra Cristo impregnó toda la visualidad pasionista bajomedieval, de Getsemaní hasta la cruz, como un medio para alcanzar la fe por la vía empática. Marrow (1979) subrayaba la significativa contribución de la escuela de Colonia a la alimentación de las retóricas virulentas en torno al prendimiento. El círculo del maestro colonés de la Santa Verónica (ca. 1430-1440, Colonia, WRM) abstraía como, entre un gran griterío, un guardia maniataba a Cristo y un colega lo agarraba del cuello y le levantaba, amenazante, un garrote; y otro anónimo del alto Rin (ca. 1425-1450, Basilea, ÖK) recibía a Cristo a pedradas[253].

Por descontado, en medio del relato sobre los desgarradores agravios que el manso Jesús sufrió de manos de los judíos no tardaron en aparecer violentos ataques simbólicos, teológicos y visuales, contra aquellos salvajes. El salmista, en el Salmo 21, proclamado en los oficios de Semana Santa, se refería a los enemigos de Yahvé como

[253] Marrow, J. H., op. cit., p. 78.

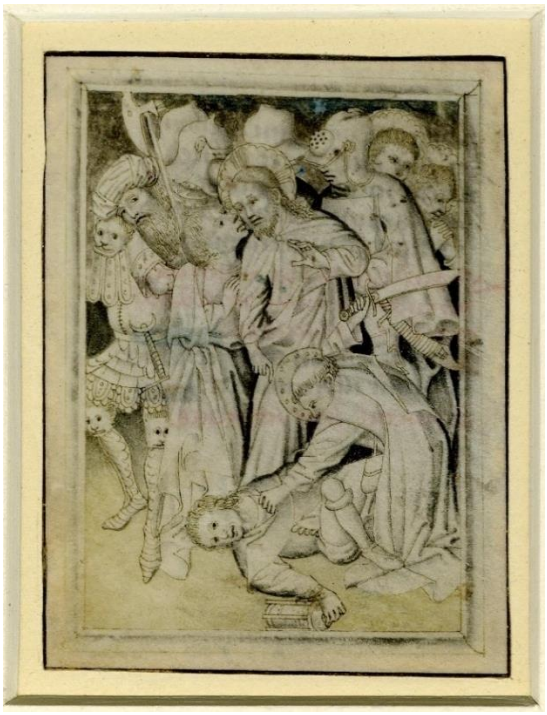
animales: toros, leones y perros, en que la Antigua Alianza insistió (Sal 16; Sal 34; Dn 6,16-17; Jc 14,5-6). Sobre estos sustratos escriturarios, los pasionistas neerlandeses dieron rienda suelta a la animalización de los verdugos de Cristo, a quienes tildaron de «perros maliciosos, que corren alrededor de Cristo como leones rugientes» (Bruselas, BR, MS II 1035, fol. 76v), símil felino muy recurrido por los literatos holandeses bajomedievales (La Haya, KB, MS 133 E 1 (cat. No. 8), fol. 183v; Bruselas, BR, MS II 1035 (cat. no. 2), fol. 76v)[254].

Bien por influencia directa del salmista o bien atraídos por sus reinterpretaciones bajomedievales, algún artista se vio interpelado por aquellas referencias al salvajismo de los captores de Cristo. Ya en las manos de los iluminadores del *Salterio de Peterborough*, para la abadía de esta ciudad inglesa (1220-1225, Cambridge, MS 12, FMC), los verdugos de Cristo cobraban facciones felinas, en el prendimiento, el escarnio en casa de Caifás, la flagelación y la subida al calvario; y en un libro de horas holandés (1430-1440, Londres, BMu, 1854,0628.27) [fig. 126], los soldados que tomaban preso a Cristo exhibían rostros de leones en sus armaduras. Incluso, Réau (1957) afirmaba la existencia de prendimientos en que los soldados exhibían banderolas con escorpiones, temidos seres con que entre los siglos XIII y XV se asimiló al pueblo judío[255], en el contexto de la captura de Cristo y de la última Cena, como bien ha acreditado Bernad (2023).

Asimismo, la baja Edad Media reelaboró, con los nuevos recursos miméticos a su alcance, la vieja cualidad de la fealdad física y moral de los enemigos de la religión. Desde Bélgica, el Maestro de Dreux Budé –quizá André d'Yves– (ca. 1450, París, ML, RF 2015 3) [fig. 127] visualizaba cómo Cristo fue tomado por una turba de judíos recién llegados de Jerusalén, de rostros caricaturizados, con narices prominentes, ojos saltones y tocados de sabor oriental. Por su parte, el pintor revestía a Judas con una vistosa túnica roja, color cuyos significados despectivos estuvieron bien presentes en la sociedad centroeuropea cuatrocentista. Así lo prueba el tratado *Le Blason des couleurs* (primera mitad del s. XV) de Hippolyte Cocheirs, que tildaba el rojo como «el más feo de todos los colores»[256]. Sintomático de la asunción popular de estas creencias fue la circulación, por la Alemania del cuatrocientos, de un juego de palabras que hacía

[254] Pasionarios citados por Marrow, J. H., op. cit., pp. 33 y 35.
[255] Réau, L., op. cit., p. 452.
[256] Citado por Bernad López, V., op. cit., p. 69.

derivar el sobrenombre de *Iskariot* de *«ist gar rot»,* esto es, el hombre que «es todo rojo»[257].




Figs. 126 y 127. El prendimiento de Cristo. Dibujo recortado de un libro de horas holandés, 1430-1440. Londres, British Museum, 1854,0628.27; Maestro de Dreux Budé, ca. 1450. París, Museo del Louvre, RF 2015 3.

Empatizar con Cristo, traicionado, capturado y humillado, era el fin más elevado de cualquiera de estas imágenes. No era difícil solidarizarse con Jesús en el grabado de *El prendimiento* de Martin Schongauer (1470-1490, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-1003) [fig. 128]. Como lo hicieran grabadores contemporáneos, como Hans Wechtlin I (1490-1526, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-22.281) [fig. 172], en un alarde de originalidad, Schongauer trasladaba a sus observadores a Getsemaní pocos segundos después que Judas le asestara el beso al Maestro. Cuando el traidor aún se está apartando del tumulto, con la bolsa de caudales a buen recaudo, su señal ya ha desatado el caos: los soldados han detenido a Jesús y lo arrastran con una cuerda, como si de un animal se tratara. La imagen supura un ruido ensordecedor: varios guardias increpan a Cristo, levantando con fuerza sus armas, mientras un secuaz lo coge del pelo, como los tratadistas contemporáneos observaron[258]. En efecto, Marrow (1979) anotaba que diversos pasionistas bajomedievales aventuraron que, quienes no alcanzaron al

[257] Réau, L., op. cit., p. 451.
[258] La soldadesca coge, violentada, a Jesús del pelo, en un libro de horas procedente de Angers (ca. 1470, Nueva York, MoL, M.263, fol. 1r), en un *Prendimiento de Cristo* (ca. 1500, Madrid, CLG, 180) o en *El beso de Judas* de Luca Giordano (después de 1655, Madrid, MP, P000171).

perseguido, con sus lanzas lo tomaron por el pelo (La Haya, KB, MS 133 E 1 (cat. no. 10), fol. 179r), y que otros, camino del juicio, le tiraron del pelo con tal saña, que el cabello de Jesús alfombraba el suelo de la ciudad[259].

La estampa de Schongauer guarda una estrecha relación con el prendimiento que Hieronymus Bosch incluyó en las portezuelas del *Tríptico de las tentaciones de san Antonio* (1505-1506, Lisboa, MNAA) [fig. 129]. Como Schongauer, El Bosco llegaba tarde al huerto; captaba la huida cobarde del traidor, que meditabundo –en vísperas de su suicidio–, se desentendía del violento desorden que su gesto cínico había desencadenado. El Maestro del altar de Beyghem (s. XVI, París, ML, INV 10126) o Albrecht Altdorfer (ca. 1513, Washington, NGA), todavía subrayaban la cobardía de Judas, al hacerlo esfumarse en medio del alboroto que su traición había generado.

En cualquier caso, delatado Jesús, en la grisalla de Bosch los soldados irrumpen en tromba en el huerto, tan ávidos de sangre, que ni tan siquiera les importa aplastar a un colega que ha caído. Frente a la mansesdad –predicada y ahora demostrada– de Jesús, dos soldados de la avanzadilla lo han detenido, atándolo de cintura y cuello. Mientras otros soldados, imbuidos de una violencia ciega, le gritan, lo amenazan e incluso un joven se burla de él, haciéndole carazas.

[259] Marrow, J. H., op. cit., pp. 72 y 75.



Figs. 128 y 129. El prendimiento de Cristo. Martin Schongauer, 1470-1490. Ámsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-1003; Hieronymus Bosch, El Bosco, portezuelas del *Tríptico de las tentaciones de san Antonio*, 1505-1506. Lisboa, Museo Nacional de Arte Antiga.

En candente contexto teológico centroeuropeo dio frutos en un género artístico genuino, como fueron los ciclos panorámicos de la Pasión, siempre obedientes –en sus estrecheces espaciales– a las concreciones icónicas más difundidas por el continente. Desde luego, ninguno de estos minuciosos recorridos por los misterios de la Pasión prescindió del tipo del prendimiento, necesario punto de partida del sacrificio de Cristo. Así lo acreditan –entre otras– las *Pasiones* de Hans Memling (ca. 1490, Turín, MRT), de Lisboa (1495-1497, Lisboa, MNAA) [fig. 36] y Lovaina (ca. 1500, Lovaina, MML).

***

La piedad empática gestada en el continente permeó en los reinos peninsulares, a través de la visualidad artística y, en particular, de la literatura devocional de la época, no en pocas ocasiones basada en célebres textos europeos, conocidos gracias a las ediciones que, durante el cuatrocientos, se prepararon a manos de autores como Roís de Corella. La misma *Vita Christi* de sor Isabel de Villena cuenta con citas inspiradas en los textos del *Cartoxà*, Ludolfo de Sajonia. Sobre el prendimiento, la monja clarisa narraba cómo Judas se acercó al maestro con «cara alegre y corazón malicioso» y lo

besó. La respuesta serena que la religiosa atribuía a Cristo debía impresionar a cualquier lector y, según la autora, llevaron a Judas a suicidarse:

> *«¡No has record los grans beneficis que de mi has rebut e, en lloc de regraciar-los, ab simulada amicícia m'has a la mort portat! ¡Mestre em nomenes, e la mia doctrina no vols escolltar, ans la vols de tot anihilar! ¡La mel portes en la boca e lo verí mortal en lo cor! ¿No saps que aquesta és la més crua persecució que pot ésser donada quan lo benfactor és aterrat e mort per aquell qui carament amava? ¡Oh, Judes! ¡Jo t'he sostengut a vida, e tu m'has la mort tractat!»* (cap. CLV, p. 346).

La clarisa, tal vez inspirada por el Cartujano sajón, dedicaba el capítulo sucesivo a la acción de los soldados, que *«aferraren a sa senyoria ab una avalotada ira, car la u lo pren per lo cabeç de la roba, l'altre per la barba, l'altre per los braços, los de tras lo aferren per les espatles e per los cabells (…). E llevant a sa clemència lo manto ab què estava abrigat, ab molta irreverència, llançaren-li una grossa cadena al coll per tenir lo pus segur»* (cap. CLVI, p. 348).

En un mismo sentido, Bernat Fenollar y Pere Martines, en su *Istòria de la Passió* (1493), versaban cómo Cristo fue atado por «sayones malignos» de manos y cuello, y así arrastrado hasta Jerusalén, entre vociferaciones blasfemas, bofetadas y patadas. Ya decía fray Francisco de Osuna (1492-1540) que «ninguno puede subir a Dios si primero no entrare dentro de sí; con cuanta más fuerza o más profundamente entrare tanto subirá más alto»[260]:

*«Y, molt cruelment, los saigs tan malignes*
*ligaren aquel ab cordes molt grans,*
*y axí, maltractant-lo persones indignes*
*y tot blasfemant ses obres insignes,*
*per terra·l llançaren, ligant-li les mans.*
*Los uns li donaven de grans bazcollades,*
*Los altres li feyen escarns com a foll;*
*E axi·l portaven, donant-li colzades,*
*Empentes cruels, buffets y pelades,*
*Ab una cadena molt grosa·n lo col»*

Lejos de tratarse de relatos elitistas, como Brisset (2020) ha acreditado desde el plano antropológico, la leyenda de Judas fue asumida con decisión por la cultura popular hispánica: en los grotescos fantoches del traidor que, en la noche de Gloria, se quemaban en las calles de muchos pueblos; en la extendida costumbre de «matar

[260] Citado por De Azcárate, J. M., «La Imagen religiosa». En: Pedrero Yéboles, E., Hernández Alejandro, J. A., Alba López, J. C. *et al*. *Actas del I Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa* (Zamora, del 5-II-1987 al 8-II-1987), Diputación Provincial de Zamora, Zamora, 1987, p. 120.

judíos», aplicando la *damnatio memoriae* sobre su visualidad[261]; en los misterios de la Pasión puestos en escena; o, en el ámbito de la narración, cuando los vecinos de la población zaragozana de Velilla de Ebro se jactaban de contar con una campana, en cuya colada se había introducido una de las treinta monedas de la traición, que tañía sin acción humana para anunciar desdichas. El mismo refranero popular se enriqueció con la imagen que, sobre el Iscariote, la Iglesia había impuesto. El *Diccionario de autoridades* (1732), aseguraba sobre el mote «Judas»: «El que falta traidoramente al amigo, que se confió dél. Dícese por alusión al apóstol traidor que vendió a Cristo. Llaman también la figura o representación del traidor Judas, que cuelgan y queman en las calles el Sábado Santo, u otro día de Cuaresma» [fig. 130][262].

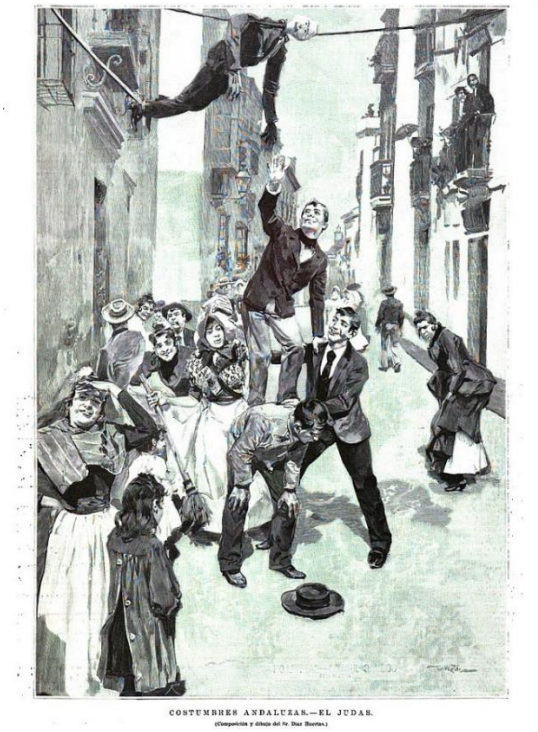



Fig. 130. *Costumbres andaluzas – El Judas (Composición y dibujo del Sr. Díaz Huertas), La Ilustración Española y Americana,* XXXVII (14): 237.

A la asunción popular de aquellas retóricas debieron contribuir las prédicas que eminentes frailes mendicantes pronunciaron desde los púlpitos y las plazas. El mismo san Vicent Ferrer, en sus sermones cuaresmales, arremetió vehementemente contra el pueblo que mató al Salvador. Afirmaba el fraile dominico que los judíos «fueron enseñados y no quisieron creer», pues en su naturaleza existía una maldad congénita, *«que per bé, retien mal»*. Por ello, en sus predicaciones defendió a ultranza segregar a

[261] Niremberg, D., «Violencia, memoria y convivencia: los judíos en el medievo ibérico», *Memoria y Civilización,* 2 (2001), pp. 32-33.
[262] Citado por Brisset Martín, D. E., op. cit., p. 302.

judíos y musulmanes en suburbios marginales, y pidió a sus audiencias desconfiar de cualquier obra por ellos acometida: *«que'ls juheus o moros estiguen en apartat, no entre los christians; ne sostengats metges infels, ne comprar d'ells vitualles, e que estiguen tanquats e murats, car no havem majors enemichs. Christiana no ésser dida de aquells, ne menjar ab ells. Si us envíen pa, llançau-lo als cans»*. Con un mismo ánimo, Francesc Eiximenis, en el *Llibre dels Àngels*, se refería en los judíos como una *«endiablada nació e poble qui lo seu Senyor ha mort»*[263].

En la península como en Europa continental, entre artistas y comitentes latió cierta voluntad de visualizar estas retóricas antisemitas sobre el soporte artístico. Así, Madurell (1950) revelaba cómo, en las capitulaciones para la ejecución del retablo de la Pasión de la iglesia de Sant Salvador de Guardiola (1404, Barcelona, FJMR) [fig. 131], la parroquia especificó a Lluís Borrassà que en la crucifixión debía pintar *«juheus arma[t]s»* y en la tabla del prendimiento, *«con Judes besa Jhesucrist, e los juheus lo presaran»*[264]. Cuando en 1410 Borrassà fue reclamado por el convento de Santa Clara de Vilafranca del Penedés para la ejecución de un retablo de la Salutación de la Virgen, sor Francesca de Roca volvió a puntualizarle que debía pintar *«la istòria del Crucifix, so és, como fo crucifficat por los juheus»*[265].

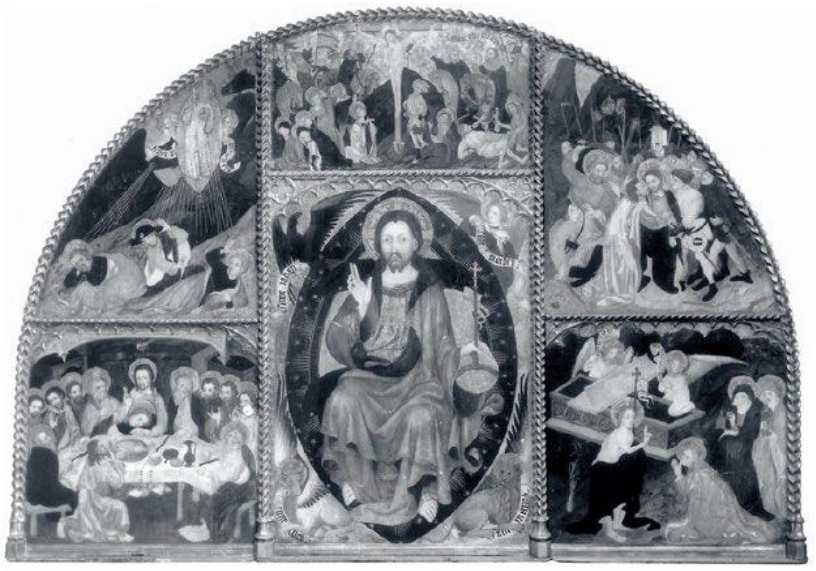


Fig. 131. *Retablo de la Pasión* de la parroquia de Sant Salvador de Guardiola (Barcelona), Lluís Borrassà, 1404. Barcelona, Fundació Julio Muñoz Ramonet.

[263] Compilación de literatura valenciana bajomedieval realizada en la tesis doctoral de Bernad López, V., op. cit., p. 69.
[264] Madurell, M. J., «El pintor Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y su obra. II apéndice documental», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 8 (1950), pp. 153-155.
[265] *Ib.*

Desde el Reino de València, el hispanoflamenco Joan Reixach, en la predela del *Retablo de Nuestra Señora de los Ángeles y la Eucaristía* de la cartuja de Valldecrist (ca. 1454, València, MBA, 2101-2108) [fig. 132], llevaba la judaización del prendimiento a extremos insospechados, aún cuando repartía la responsabilidad en la detención entre los sanedritas y el poder imperial, como se desprende del protagonismo que, en el margen izquierdo de la tabla, adquiere un miliciano con un escudo-ídolo pagano[266]. En manos de Reixach, Judas externalizaba con radicalidad la corrupción moral que lo había llevado a traicionar al Maestro con un vil beso. En la imagen del traidor se reunían, en el ecuador del siglo XV, todos los estereotipos a él asociados en el transcurso de cuatrocientos años: el Iscariote era un hombre maduro, de piel obscura[267], caricaturesca nariz semita, mirada enloquecida y vello abundante y bermejo, que ostentaba una túnica amarilla y un nimbo negro, sintomáticos de su maldad innata. La judiada que seguía las órdenes del traidor era igualmente estigmatizada, con rostros burlescos que Reixach pudo haber conocido en las puestas en escena de los misterios, pasionistas como asuncionistas, que acostumbraban a proveerse de caretas para afear a los judíos[268]. Además, en el retablo de la cartuja, la rudez de Judas y sus secuaces era subrayada, por contraste, con la imagen serena de Cristo, ataviado –premonitoriamente– con un vestido púrpura y una rica capa negra, seguramente basados en los ornamentos litúrgicos contemporáneos.



Fig. 132. La oración del huerto, el prendimiento de Cristo y Cristo ante Caifás. Predela con tipos de la Pasión, procedente de la cartuja de Valldecrist, Joan Reixach, ca. 1454. València, Museu de Belles Arts, 2101-2108.

[266] Rodríguez Barral, P., op. cit., 2008, pp. 164-166.
[267] Bernal Navarro, J. C. y López Martínez, A., op. cit., p. 134.
[268] García Marsilla, J. V., «La imatge com a arma. Jueus i conversos enfront de les arts visuals cristianes a la Corona d`Aragó», *Afers, fulls de recerca i pensament,* 73 (2012), pp. 570-571.

En esta escuela –geográfica, estilística y visual– cabe inscribir también la obra de Roderic y su hijo Francesc de Osona. A una colaboración entre padre e hijo debemos un conjunto de tablas pasionistas, quizá integrantes del antiguo retablo mayor de Santa María de Alicante, que partían de las consuetudinarias imágenes de la *Oración en el huerto* (ca. 1490, Madrid, MP, P006900) y *El Prendimiento* (P006902) [fig. 133]. Con la maestría de los primitivos flamencos, los Osona captaban el instante en que Judas murmullaba al oído del Maestro su memorable *«Salve Rabbí»,* previo a atestarle el beso traidor. Aunque, ya por entonces, un guardia de rostro grotesco y con un vistoso turbante se abalanzaba sobre el perseguido, para atarle una soga al cuello; convención ampliamente difundida entre los pintores hispanos bajomedievales, respaldada por la literatura devocional, la homilética y el teatro sacro de la época. La vil soga apareció mencionada en el teatro en el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo y Lucas Fernández, basándose en la homilética, la poesía y la misma visualidad pasionista[269].





Figs. 133 y 134. *El Prendimiento,* Roderic y Francesc de Osona, ca. 1490. Madrid, Museo del Prado, P006902; retablo mayor de la colegiata de Santa María la Mayor de Bolea, Maestro de Bolea, 1490-1503.

El panorama artístico del Reino de Aragón, igualmente permeable a las corrientes traspirenaicas, abrazó sin fisuras estas disposiciones icónicas. Blasco de Grañén, en su obra para la pequeña comunidad de Anento (1431-1456) [fig. 173] o el Maestro de Morata de Jiloca, en la predela de un retablo desmembrado (segunda mitad

[269] González Montañés, J. I., op. cit., pp. 360-361.

del s. XV, Nueva York, MMA, 10.12a, b), volvían sobre la idea del prendimiento a manos de los judíos, por indicación del pérfido Judas, pelirrojo y vestido de amarillo.

No por ello faltaron, a finales del cuatrocientos, variaciones sugerentes, como la protagonizada por el Maestro de Bolea en el retablo mayor de la colegiata de la población oscense homónima (1490-1503) [fig. 134]. Seguramente bajo la influencia de los artistas centroeuropeos que, como Schongauer, retrataron la huida del traidor, este enigmático pintor visualizaba cómo Judas, vestido de rojo, se escabuía de Getsemaní con la bolsa de monedas a buen recaudo. Quizá de manera intencionada, el Iscariote sostenía la bolsa con la mano izquierda, síntoma visual de la zurdez del personaje, rareza con que se señaló a las minorías sociales, con los judíos entre ellas[270].

Del mismo modo, la retablística castellana recurrió con esmero a las convenciones continentales, a cuyo conocimiento contribuyó, sin duda, la obra de maestros extranjeros, como el flamenco Pedro Dancart, diseñador del monumental retablo mayor de la catedral de Sevilla (1482-1564). Gil de Siloé y Diego de la Cruz, en el retablo mayor de la cartuja de Miraflores (1496-1499) [fig. 135], o en el ámbito popular, los maestros burgaleses que labraron el retablo mayor de la colegiata de Gumiel de Izán (finales del s. XV-comienzos del s. XVI) [fig. 136], secundaron la tradición centroeuropea del beso y el prendimiento, aquí –según afirmaba Robinson (2013)– revestida de una especial dimensión persuasiva, en el contexto multiconfesional que vivía la sociedad de la época[271].

[270] Bernad López, V., op. cit., p. 170.
[271] Robinson, C., op. cit., p. 32-33.




Figs. 135 y 136. El prendimiento de Cristo. Retablo mayor de la cartuja de Miraflores, Gil de Siloé y Diego de la Cruz, 1496-1499; retablo mayor de la colegiata de Gumiel de Izán, escuela burgalesa, finales del s. XV-comienzos del s. XVI.

***

En Italia, el Renacimiento cuatrocentista italiano perpetuó el expresivo legado de la tradición del *trecento*, sumando a ella nuevos significantes de ascendencia antigua. De hecho, la decidida inclinación por lo clásico aportó a las imágenes del prendimiento un inusitado carácter imperial, coherente con el Evangelio de Juan, pero poco atendido hasta la fecha. El mismo Lorenzo Ghiberti, en las puertas septentrionales del baptisterio de la catedral de Florencia (1403-1424) [fig. 137], al tumulto de judíos –del que sobresalen los consuetudinarios turbantes sacerdotales– unía dos milicianos romanos, sin duda tallados a semejanza de modelos antiguos. Aun así, el centro del tipo no había variado un ápice: tal vez con Giotto como maestro, Ghiberti visualizaba cómo Judas se abalanzaba sobre el *Rabbí*, dispuesto a besarlo. Al traidor se había referido el florentino Dante Alighieri en el *Infierno* de su *Divina comedia* (1304), al describir la posición que en el averno ocupaban los grandes malhechores de la historia. Las posibilidades de un trato antisemita del texto eran enormes. Pero Dante, eludiéndolas, colocaba a Judas en el centro mismo del infierno, junto al mismísimo Satanás, una de cuyas tres bocas –indicaba– lo roía continuamente[272].

[272] Maccoby, H., op. cit., p. 117.





Figs. 137 y 138. El prendimiento de Cristo. Puertas norte del baptisterio de San Juan de Florencia, Lorenzo Ghiberti, 1403-1424; portada de la basílica de San Petronio de Bolonia, Jacopo della Quercia, 1425.

Desde Bolonia, Jacopo della Quercia, en la fachada de la basílica de San Petronio (1425) [fig. 138], infundía al tradicional prendimiento un enérgico *pathos* neoclásico. No había duda en que el tipo había de presidirlo el beso de Judas, personaje de vello espeso, con la bolsa de caudales como atributo y un vestido antiguo como atavío. A su alrededor, el pequeño relieve visualizaba una violencia sin igual: un miliciano imperial prendía a Cristo por el pelo, Pedro atacaba con redoblada saña a Malco y, en medio del caos, un posible apóstol huía.

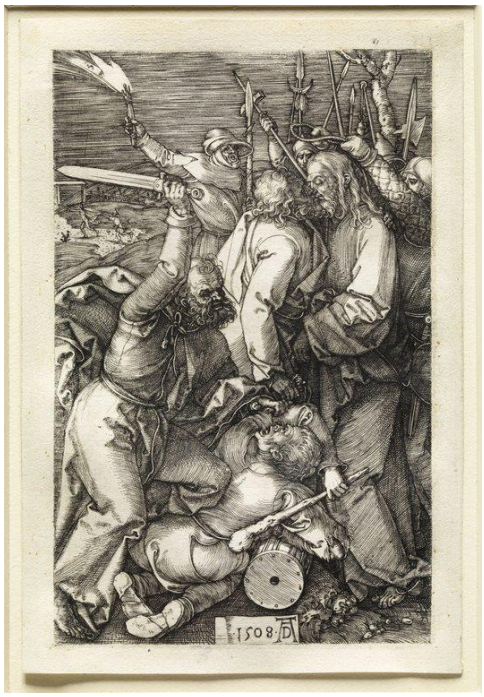
Girolamo di Romano, 'il Romanino', en el ciclo pasionista desarrollado en la nave central de la catedral de Cremona (1519) [fig. 139], hacía comparecer en Getsemaní a una cohorte de soldados renacentistas, armados con lanzas, espadas y armaduras, y escoltados por una guardia ecuestre, que atendían a las órdenes de los sanedritas, confundidos entre la multitud.



Fig. 139. El prendimiento de Cristo. Murales de la nave central de la catedral de Cremona, Girolamo di Romano, 'il Romanino', 1519.

El principal precursor del Renacimiento alemán, Albrecht Dürer, creó escuela en sus sucesivas series de grabados sobre la Pasión. En ellas recogió distintas visiones sobre el prendimiento (1508, París, ML, 510 LR [fig. 140]; 1511-1534, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-115.924), muy mediatizadas por la vehemente visualidad bajomedieval alemana, cuya huella condicionó la visualidad pasionista hasta bien entrado el quinientos, con la inestimable colaboración de grabadores como Dürer o su compatriota Hans Schäufelein (1506-1507, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-21.959) [fig. 141].

En ambas estampas, Dürer abstraía a Cristo recibiendo, con una impasibilidad admirable, un beso en la boca, que lo entregaba en manos de los judíos; una turba de salvajes que levantan entre gritos de odio sus armas, al punto que uno engancha al cuello de Cristo una soga. En el primer grabado, al irrumpir la turba de soldados en Getsemaní, los discípulos han huido aterrorizados, cuando se han visto sorprendidos por la persecución de un soldado descolgado, que trata de detenerlos, para darles muerte junto a su Maestro. Pedro, el único discípulo que se ha mantenido fiel –momentáneamente– a Jesús, hace pagar su rabia con Malco, un niño horrorizado a quien retiene, para lanzarle un espadazo a la oreja.




Figs. 140 y 141. *El prendimiento de Cristo*, Albrecht Dürer, 1508, París, Museo del Louvre, 510 LR; *El beso de Judas*, talleres del Bajo Rin, s. XVI. Ámsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-21.959.

En un tapiz de Pieter van Edingen, cosido en los talleres de Bruselas (1511-1520, Ámsterdam, RijM, BK-1959-63) [fig. 142], el signo del lavatorio de los pies de san Pedro, era acompañado con la visualización de la Pasión, que dotaría de sentido a las enseñanzas de Cristo durante la última Cena. Así, el tapicero hacía comulgar –a imitación del grabado de Dürer [fig. 50]– a Cristo del cáliz y la hostia que el Padre le brindaba; y, seguidamente, visualizaba cómo era traicionado, a cambio de un puñado de monedas –custodiadas en el tradicional saco–, por Judas, hombre pelirrojo, de rostro necio y atavíos rojos.

A finales del siglo, William Shakespeare, en *El mercader de Venecia* (1596-1598), escribía sobre el prototipo del judío, a buen recaudo imbuido por la larga tradición visual que lo precedía: «Su barba era roja; su cara no era muy diferente de la de una bruja; su hábito era una bata judía, que le defendía de cualquier clima; su barbilla estaba vuelta hacia arriba, su nariz colgaba hacia abajo, y ambos extremos se juntaban...»[273].

[273] Citado por Maccoby, H., op. cit., p. 118.



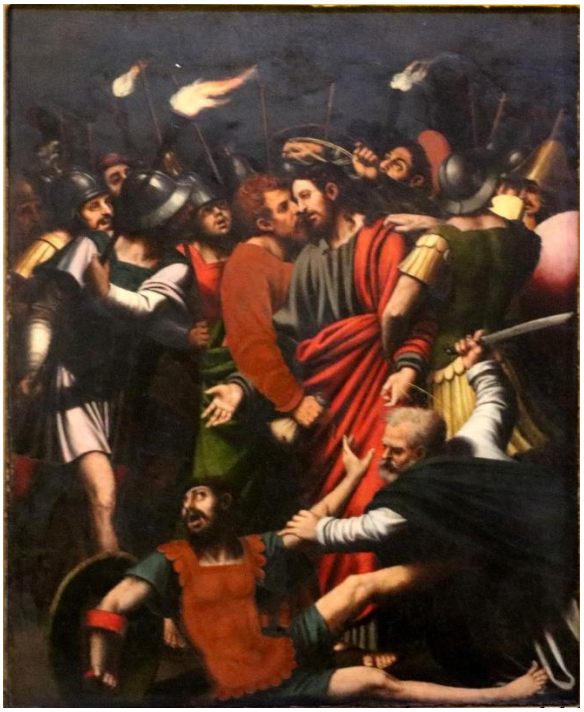
Fig. 142. El lavatorio de pies, la oración en el huerto, el prendimiento y Cristo ante Caifás. Tapiz, Pieter van Edingen, 1511-1520. Ámsterdam, Rijksmuseum, BK-1959-63.

Con idéntica vocación de continuidad con el riquísimo legado de los maestros del último medievo, el Renacimiento hispano perpetuó viejas disposiciones icónicas, si bien bajo veladuras de signo clásico, conocidas en la obra de los maestros italianos y en las estampas de los grandes grabadores alemanes. El mismo Joan de Joanes, en la ejecución del retablo de Cristo de la parroquia de San Nicolás de València (ca. 1550) [fig. 143], podría haber contado –se ha sugerido por parte de la historiografía– con una edición de *La Gran Pasión* de Dürer [fig. 140], para inspirar las tablas que, desde la predela, narrarían los misterios pasionistas previos a la crucifixión, visualizada en todo el cuerpo central del mueble. Ascendencias centroeuropeas aparte, lo cierto es que, para componer el tipo del prendimiento, Joanes estudió en profundidad los códigos narrativos entonces codificados en la tradición europea, infundiéndoles un expresivo dramatismo.

En medio de la obscuridad de la noche –hasta entonces torpemente representada– una horda de soldados iluminados con antorchas había irrumpido en el huerto, siguiendo las indicaciones que Judas había dado a los sumos sacerdotes, que ahora siguen desde la sombra la correcta consecución de su plan. Como el Iscariote les indicó, al encontrarse al Maestro, el traidor lo saluda e, inmediatamente, le atesta el beso, al que Cristo replica su honorable, «Amigo, ¡a lo que estás aquí!» (Mt 26,50). Estas palabras evangélicas son las escogidas por Joanes, para así visualizar cómo el

beso de Judas ya ha provocado que uno de los milicianos imperiales le eche la mano encima a Cristo y que Pedro ataque a Malco, un hombre maduro que trata de huir infructuosamente.

El escultor valenciano Damián Forment, en el retablo mayor de San Miguel de los Navarros de Zaragoza (1534-1542) [fig. 144], había optado por una disposición icónica análoga, que si bien, fijaba en el centro de la composición –como la retablística imponía– el beso traidor de Judas, que Cristo recibía con una mezcla de tristeza y fiel resignación al plan divino. Como los grabadores, pintores y escultores convinieron desde el siglo XV, en primer plano reaparecía el ataque, en defensa del Maestro, del apóstol Pedro al joven criado del sumo sacerdote.



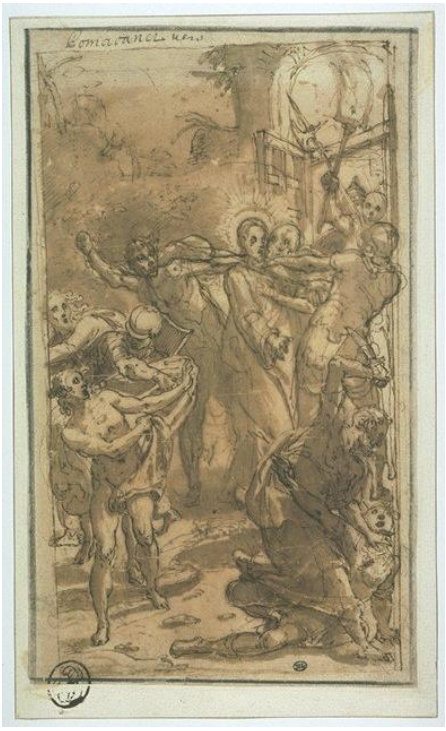


Figs. 143 y 144. El prendimiento de Cristo. Retablo de Cristo de la parroquia de San Nicolás de València, Joan de Joanes, ca. 1550; retablo mayor de la parroquia de San Miguel de los Navarros de Zaragoza, Damián Forment, 1534-1542.

***

La estética manierista que, entrado el *cinquecento,* crearon los maestros italianos, aportó a la visualidad del prendimiento renovados recursos expresivos –circunstanciales y significantes–, destinados a intensificar la tensión narrativa que el Evangelio supuraba. Seguramente, la agitación escenográfica, que los artistas del

*trecento* y el *quattrocento* ya convinieron en trabajar, fue el principal foco de desarrollo entre los artistas que, durante la segunda mitad del siglo, experimentaron las posibilidades narrativas de estos versículos evangélicos. No por casualidad, fueron muchos los manieristas que ejercitaron su destreza como dibujantes usando como pretexto el tipo iconográfico del prendimiento, inteligible para cualquiera de ellos. Belisario Corenzio (ca. 1558-documentado en 1646, París, ML, INV 9616) o Cesare Nebbia (ca. 1536-ca. 1613, París, ML, INV 1062) [fig. 145], trazaban a Cristo prendido en medio de un tremendo ajetreo, de gritos y golpes, que Judas por un lado y el resto de discípulos por otro, aprovechaban para huir raudos de Getsemaní. Por su parte, Luca Cambiaso, en un ensayo (tercer cuarto del s. XVI, Madrid, MP, D001862) [fig. 146], transmitía la excitación del grupo de soldados que llevaba preso a Cristo hacia Jerusalén.





Figs. 145 y 146. El prendimiento de Cristo. Cesare Nebbia, ca. 1536-ca. 1613. París, Museo del Louvre, INV 1062; Luca Cambiaso, tercer cuarto del s. XVI. Madrid, Museo del Prado, D001862.

La pintura de la época manifestó, con más verosimilitud si cabe, estos principios narrativos. Francesco Bassano ‘el Joven’ (1585-1587, Liverpool, WAGa) [fig. 147], en el crepúsculo de su carrera y tras haber estudiado anteriormente las posibilidades del tipo (1568, París, ML, RF 38815), componía una dinámica imagen del prendimiento, envuelta por una nocturnidad tenebrosa, solo rota por la luz tintineante de las antorchas. Entre los destellos del fuego se entreveía a Judas acercándose al Maestro, que recibía a

su discípulo con los brazos abiertos. A la señal del traidor quedaba atento un soldado, presto para echar sus manos sobre el perseguido, con la colaboración de decenas de compañeros; y a su lado, Pedro atacaba a Malco, atentamente observado por un perro, cuya presencia cabe leer, bien en relación a la fidelidad del apóstol a Cristo o, más probablemente, asociada a la ferocidad de sus enemigos. Desde luego, Bassano no fue el único en incluir la retórica animal en su narración: desde Holanda, Aert de Gelder (1710-1727, Ámsterdam, RijM, SK-A-2359), asimilaba, a la salida de Getsemaní, a los soldados que apresaron a Cristo con el perro rabioso que los seguía.



Fig. 147. *El prendimiento de Cristo*, Francesco Bassano, 1585-1587. Liverpool, Walker Art Gallery.

Porque entrado el seiscientos, la teología no desistió en su empeño por señalar al pueblo judío, y a Judas al frente suyo, como el culpable de la muerte de Cristo. El fraile capuchino Mattia da Salò (1535-1611), abrevando en el corpus literario franciscano, cargaba tintas contra Judas y, por extensión, contra la Sinagoga, cuya satánica maldad el traidor encarnaba:

> «Y si dirigimos nuestra atención a los hombres que fueron instrumentos de Satanás, todos se combinaron para aumentar el sufrimiento [de Cristo]. Allí estaba Judas, el hombre más malvado y cruel que jamás haya existido en la tierra; allí estaba la ingrata raza de los judíos, en quienes la divina Providencia había escogido mostrar su paciencia y misericordia. El rechazo de Judas es una figura del rechazo de la Sinagoga, y del mismo modo en la malicia e impiedad de Judas están contenidas las de la Sinagoga» (250)[274].

Y todavía añadía:

[274] Citado por Mormando, op. cit., p. 182.

> «Oh corazón malvado más duro que la dureza... ¡Ay de ti, infeliz, duro de corazón! Mientras Él hablaba, aquel hombre perverso, Judas, el más malvado mercader, se presentó ante los demás y lo besó. ¿No ocupaba Judas el terrible primer lugar entre todos los malhechores? Jefe de los traidores, príncipe de los ingratos, jefe de los apóstatas y ejemplo de los desesperados. La traición de Judas fue un acto de sacrilegio infinito, perpetrado directamente contra la Persona misma de Cristo y de Dios. Por lo tanto, fue un verdadero deicidio. Por lo tanto, es muy probable que Judas habite en el pozo más profundo de la *Gehenna*, cerca de Lucifer, y allí sea atormentado con codicia» (334-35)[275].

Sobre el sustrato manierista, el Barroco, hijo genuino de las aspiraciones artísticas de la Iglesia romana, dispuso a su servicio efectistas recursos para la visualización de la captura de Cristo. Las imágenes pasionistas debían interpelar a las emociones de los fieles y para ello era preciso focalizar las miradas de los espectadores en los veros misterios de la fe, censurando viejas distracciones vanas. Con las palabras adecuadas y las imágenes justas, a los fieles cabía introducirlos en el relato sagrado, como el mismo san Ignacio de Loyola dispusiera en las composiciones de lugar de sus *Ejercicios espirituales* (1548)[276]. Escribía el santo fundador de la Compañía:

> «El primer preámbulo es la composición viendo el lugar. Aquí es de notar la contemplación o meditación visible, así como contemplar a Cristo nuestro Señor, el qual es visible, la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar. Digo el lugar corpóreo así como un templo o monte, donde se halla Jesú Christo o Nuestra Señora, según lo que quiero contemplar. En la invisible, como es aquí de los pecados, la composición será ver con la vista imaginativa y considerar mi ánima ser encarcelada en este cuerpo corruptible y todo el compósito en este valle, como desterrado entre brutos animales; digo todo el compósito de ánima y cuerpo» (EE, 47)[277].

A finales del quinientos llegaron, desde la Italia de los papas, las primeras ideas para la visualización del prendimiento según los principios visuales de la Contrarreforma. Ludovico Carracci (1589-1590, Princeton, PUAM, y1987-67) [fig. 148] fue pionero en este sentido, cuando focalizaba la mirada de sus futuros observadores en el desgarrador beso de Judas. La traición del Iscariote delataba al perseguido, que –como la visualidad medieval fijó– acto seguido era inmovilizado con una soga al cuello, en connivencia con Malco, que se acercaba a Cristo con la tradicional linterna.

[275] Citado por Mormando, op. cit., p. 181.
[276] Mâle, É., *L'arte religiosa nel '600. Italia, Francia, Spagna, Fiandra,* Jaca Book, Milán, pp. 33 y 197.
[277] Citado por Cuesta, D., «Los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola, fuente de inspiración para las Bellas Artes», *Ignaziana, rivista di ricerca teologica,* 20 (2015), p. 221.



Fig. 148. *El beso de Judas*, después de Ludovico Carracci, 1589-1590. Princeton, Princeton University Art Museum, y1987-67.

Por tanto, la celebérrima *Captura de Cristo* pintada, en los albores del seiscientos, por Caravaggio (ca. 1602, Dublín, GNI) [fig. 149], en el plano compositivo no constituyó sino la necesaria reafirmación de una disposición icónica recién inventada por Ludovico Carracci, pero canonizada en los pinceles de Merisi, cuyas resonancias se sintieron en la obra de pintores como Bartolomeo Manfredi (1613-1615, Tokio, MNAO). Es conocido que el cuadro fue un encargo de Ciriaco Mattei, insigne coleccionista romano, al corriente de las exigencias postridentinas y reconocido simpatizante de la religiosidad franciscana, que bien podría haberlo inclinado a escoger este tema[278].

Caravaggio, piadoso conocedor de las retóricas visuales emanadas de la Contrarreforma, volvía a situar en un interpelante primer plano el sonrojante beso traidor de Judas: el Iscariote, vestido de amarillo y con la mirada perdida, acababa de atestarle el beso a quien fue su Maestro, que recibe la traición en una mezcla de resignación, tristeza y tensión –que sus manos entrelazas transmiten–. El vil beso de Judas ha sido suficiente –como el Evangelio aseguraba– para que un grupo de soldados se eche encima de Cristo, unos para perpetrar el mandato de las autoridades, pero otros sencillamente curiosos por presenciar la escena. Entre estos últimos aparece, de hecho, el convencional portador de la linterna, en quien algunos han reconocido un autorretrato del pintor. En el extremo contrario –compositiva y, tal vez, simbólicamente– el apóstol

[278] Mormando, op. cit., pp. 179-180.

Juan es el último en huir despavorido, para evitar sufrir el mismo destino que el Maestro.



Fig. 149. *La captura de Cristo,* Michelangelo Merisi, 'Il Caravaggio', ca. 1602. Dublín, Galería Nacional de Irlanda.

Junto a las italianas, las escuelas del norte devinieron desde los últimos años del quinientos un eminente foco en la configuración del acervo visual barroco en torno al prendimiento. La continua producción de libros de estampas, con Flandes como renovado centro neurálgico, coadyuvó decisivamente a la transmisión de las disposiciones icónicas aquí gestadas, a un lado y otro del Atlántico. Uno de los libros grabados que mayor éxito editorial alcanzó fueron las *Anotaciones y Meditaciones en los Evangelios* de Jerónimo Nadal, ilustradas por el reputado grabador amberino Hieronymus Wierix. El mismo Nadal era un convencido defensor del papel de las imágenes artísticas –contrarreformistas– en la piedad colectiva; afirmaba que orar era una empresa pictórica, coherente con la idea de la composición de lugar ignaciana[279].

El contenido de la obra del jesuita recomendó a Wierix dividir la narración del prendimiento en dos tipos: la «*Malchi auriculae abscissio*» (lám. 109, p. 247) y la propia «*Capitur Christus*» (lám. 110, p. 249) [fig. 150], cuya maestría fue reproducida por grabadores como Christoffel van Sichem II (1629, Ámsterdam, RijM, RP-P-2015-17-15-3).

[279] Melion, W. S., op. cit., pp. 91-95.

Según la teología de san Lucas, Nadal y Wierix instruían, en la corte demoníaca que sobrevolaba Getsemaní, sobre la inspiración maligna de los persecutores de Cristo: *«Sedet lucifer in throno igneo tenebroso, unde furias omnes immittit in Christum»*. En el huerto, iluminado por la luna pascual, una cohorte de soldados revestidos con armaduras felinas –de fuente bajomedieval– presentaba a los ancianos de la Ley a su presa: Cristo, que asume cabizbajo su irrenunciable destino. Mientras, a las puertas de la heredad, siete discípulos huyen despavoridos, perseguidos por un soldado con una antorcha. Este último rasgo del grabado de Wierix bien podría haber sido asumido por el lionés Jacques Stella, al trazar su *Arresto de Cristo* (1596-1657, París, ML, INV 32885) [fig. 151], en que un soldado trataba de dar caza, bajo gestualidades análogas, a un enigmático ángel. El *Catecismo histórico* del cisterciense parisino Claude de Fleury (1640-1723), traducido –entre otras lenguas– al español por fray Juan Interián de Ayala en 1718, escribía sobre los «enemigos» de Cristo, sus motivaciones y desventuras:

> «¿Jesús tenía enemigos? Sí, los judíos carnales. ¿Hasta qué punto llegó el odio de los enemigos de Jesús? Hasta el punto de causarle la muerte. ¿Quién fue el que prometió entregarlo? Judas Iscariote. ¿Por qué se trató así a esta ciudad? Por haber causado la muerte de Jesús. ¿Qué fue de los judíos? Fueron reducidos a la servidumbre y dispersados por todo el mundo»[280].

[280] Citado por Maccoby, H., op. cit., pp. 122-123.






Figs. 150 y 151. El prendimiento de Cristo. *«Capitur Christus»*, Hieronymus Wierix, en las *Anotaciones y Meditaciones en los Evangelios* de Jerónimo Nadal, 1595; *Arresto de Cristo*, Jacques Stella, 1596-1657. París, Museo del Louvre, INV 32885.

En la misma escuela de Amberes, el joven Anton van Dyck, formado a la sombra del taller de Rubens, pintó hasta tres prendimientos, en los cuales obtuvo una de sus más logradas y reconocibles composiciones. Por ello, terminado el cuadro del Corsham Court (1618-1620, Bristol, BMAG), reconocido por los especialistas como el más temprano de la serie, en las versiones sucesivas, de Minneapolis (1620, Minneapolis, Mia) y el Prado (1618-1620, Madrid, MP, P001477) [fig. 152], el pintor apenas introdujo leves matices formales. Van Dyck visualizaba cómo, en medio de una lúgubre oscuridad, solo rasgada por la luz tamizada de la luna y las llamaradas bravas de una antorcha, Judas –pelirrojo y amarillo– se acercaba al Maestro, instantes antes de propinarle el beso de la traición. En los distintos lienzos se inmortalizaba, con efectistas diagonales, como aquella guardia de salvajes, de cuerpos hercúleos y vellos desaguisados, se lanzaba al acecho de Cristo, uno con las manos desnudas y otro armado con la consuetudinaria soga. En respuesta a tanta brutalidad, Pedro se abalanza sobre Malco, un atemorizado joven que cae al suelo con su linterna.

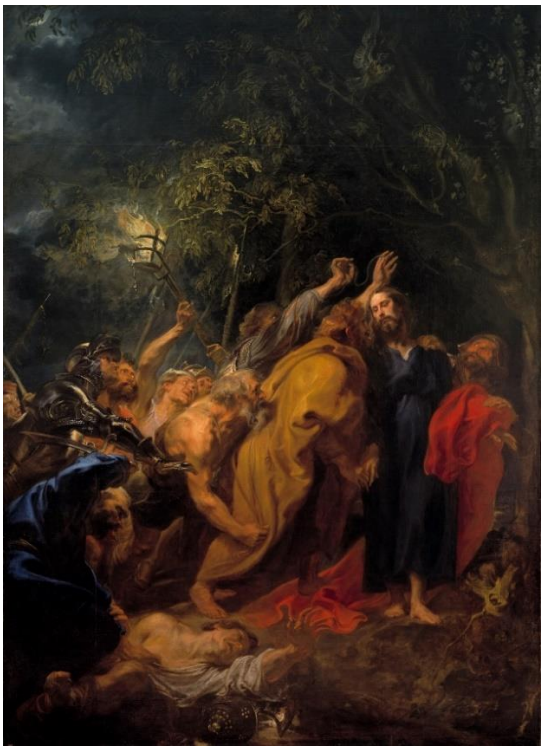
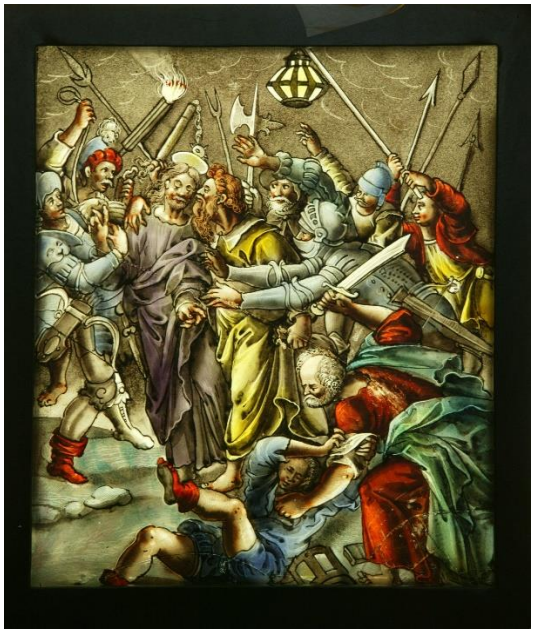


Fig. 152. *El prendimiento de Cristo*, Anton van Dyck, 1618-1620. Madrid, Museo del Prado, P001477.

La insistencia en visualizar el prendimiento, en iglesias, bibliotecas o colecciones, hizo permear su imagen en el imaginario popular, europeo como trasatlántico, en alguna vidriera (anónimo de los Países Bajos, ca. 1650, Londres, VAM, C.247-1934) [fig. 153], en cierto plafón cerámico (s. XVIII, Londres, VAM, C.589-1923) [fig. 154] y, sobre todo, en estampas para la devoción, como la grabada por Jan Punt (1742, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-66.245), que hacía un recorrido por los misterios de la Pasión, centralizado en la imagen de Cristo aceptando, en oración, el destino que el Padre le ofrecía; fidelidad a su misión salvífica que es significada con el perrillo que se recoge, pacífico, a los pies del Salvador.




Figs. 153 y 154. El prendimiento de Cristo. Vidriera, pintor anónimo de los Países Bajos, ca. 1650. Londres, Victoria & Albert Museum, C.247-1934; plafón cerámico, s. XVIII. Londres, Victoria & Albert Museum, C.589-1923.

***

La mística hispana profundizó en la meditación de los misterios de la Pasión. San Juan de Ávila aseguraba que el ser humano solo descubriría la gravedad de su naturaleza pecadora experimentando el amor de Dios, manifestado con radicalidad en la Pasión[281]; y santa Teresa, desde la clausura, invitaba a sus lectores a practicar la observación de los dolores de Cristo:

> «Comenzamos a pensar en la merced que nos hizo Dios al darnos a su único Hijo, y no paramos allí, sino vamos adelante a los misterios de toda su gloriosa vida; y tomamos un paso de la Pasión, digamos como el prendimiento, y cosas que hay que pensar en él que sentir» (*Moradas VI,* 7,10s).

El fervor hispánico en torno a la Pasión, desde el medievo –y todavía en la teología barroca– alentado por el clero regular, dejó profunda huella en el devenir de la visualidad del prendimiento en las Españas de la Contrarreforma. Frente al ímpetu iconoclastia de la Reforma, Trento –y sus prelados ejecutores– dio continuidad a la idea de la humanización de Cristo que, desde tiempos de los mendicantes, imperó en la visualidad europea. Fue así cómo, en tiempos del posconcilio, la imaginería cobró un

[281] Pulido Arriero, J., op. cit., pp. 61-62.

inusitado protagonismo, en relieves y prolíficas imágenes de bulto redondo, para su adoración en los templos y las calles, durante la Semana Santa[282].

Sobre la rica tradición legada por los escultores tardomedievales y renacentistas, las escuelas imagineras castellanas desarrollaron con particular esmero el tradicional tipo del prendimiento. El escultor vallisoletano Gregorio Fernández, en la predela del retablo mayor de la catedral de Plasencia (1625-1630), había tallado un completo prendimiento, siguiendo –sin demasiado espacio al librepensamiento– los preceptos que la tradición le dictaba: Judas consumaba la traición al Maestro con un beso, que daba la orden a los soldados para tomarlo con una soga. Mientras su maestro trabajaba en la seo placentina, en torno a 1627-1628, a un discípulo suyo, Andrés de Solanes, la cofradía de la Vera Cruz de Valladolid le encargó dos pasos, de la oración del huerto y el prendimiento, con que procesionar el Jueves Santo.

Obra maestra de la imaginería castellana es el grupo procesional del *Prendimiento* que Francisco Salzillo talló para la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia (1763, Murcia, MS) [fig. 155], en lugar del antiguo paso de vestir que, en 1736, el mismo escultor murciano había construido, que ahora fue vendido a Orihuela. Poco después, en 1765, la hermandad del Carmen de Mula encargó a Salzillo otro paso del *Prendimiento*, desgraciadamente destruido durante las revueltas anticlericales del verano de 1936[283]. El impacto de la obra de Salzillo sobre la ritualidad hispánica fue tal, que, en lo sucesivo, muchos encargos de las confraternidades de Pasión, en Zaragoza (1847), Zamora (1898) o Ávila (1919), reprodujeron la memorable obra del imaginero murciano.

El éxito del paso de Murcia residía en la pericia del imaginero por expresar, en un conjunto de esmeradas tallas, la agitación que el Evangelio narró, vehiculándola a través de los códigos narrativos convencionalizados en la tradición europea, reconocibles para cualquier observador. El popular beso de Judas presidía, como si de un tótem se tratara, el anda: Cristo, elevado en su condición divina, recibía impertérrito el signo de la traición del Iscariote, hombre de rasgos faunescos y capa amarilla, de cuya perfidia ningún fiel debía dudar. La admirable serenidad de la traición contrastaba con el mundano ataque del apóstol Pedro a Malco, el farolero de la hueste: el apóstol lo había derribado y estaba a punto de atestarle un brutal espadazo contra la oreja, pese al

[282] De Azcárate, J. M., op. cit., p. 118.
[283] Camón Aznar, J., op. cit., p. 28.

gesto compasivo del Maestro para con aquel joven. Mientras tanto, un soldado, atento a la acción de Judas, se disponía a prender a Cristo.



Fig. 155. *El Prendimiento,* Francisco Salzillo, 1763. Murcia, Museo Salzillo.

A principios del setecientos, el mercedario madrileño Juan Interián de Ayala, en su tratado dedicado al «pintor cristiano», expresaba que, entre las distintas formas en que se había figurado la detención de Cristo, «me parece lo mejor se le pinte atadas las manos á las espaldas. Así porque los Romanos, los quales concurrieron á este hecho en bastante número (...), usaban comúnmente de este modo de atar»; y todavía añadía que, en aras de infundir a las imágenes mayor intesidad, cabía representar al Señor, «no solo atándole los Soldados sus manos á las espaldas, sino también, que echándosele encima con sus manos impuras, le prendieron, y llevaron atado por los brazos, y por la parte superior de la túnica» (cap. XIV, pp. 371-372), como de hecho venía practicándose desde el medievo.

La visualidad del prendimiento que, desde finales del quinientos, se configuró al servicio de las comunidades virreinales, fue hija de la larga tradición convencionalizada, introducida, por un lado, por artistas transatláticos, como el napolitano Angelino Medoro (1590-1632, Lima, convento de San Francisco) o el artista y marchante de arte flamenco Guillermo Forchaudt (1632-1678, La Paz, MCC); y por otro, gracias al desembarco en el Nuevo Mundo de reconocidos grabados, mayoritariamente estampados en las prensas de los Países Bajos españoles. Así se explica la localización, a la otra orilla del Atlántico, de fieles copias de las exitosas propuestas de Wierix

(Isidoro de Moncada, s. XVIII, Ayaviri, iglesia parroquial)[284] o Van Dyck (escuela cuzqueña, s. XVII, Lima, capilla de la tercera orden Franciscana; Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 1657-1710, Bogotá, Cp).

Aun así, en los extensos territorios coloniales se dieron peculiares variaciones de signo popular, desgajadas de la anquilosada tradición de las metrópolis. Desde la escuela mejicana, un artista de identidad ignota pintó para el santuario de Guadalupe de Zacatecas un sugerente prendimiento (1650-1750) [fig. 156], que envolvía a Cristo de una corte de ángeles plañidores, en el instante en que el traidor señalaba a sus secuaces a aquel a quien buscaban. La reacción de la cohorte no se hacía esperar y los soldados, cargados con los enseres de que los evangelistas dieron fe, se arremolinaban contra el perseguido, prestos a darle caza con cadenas y cuerdas. Desde el Virreinato de Nueva Granada, un anónimo quiteño (1780-1800, Guayaquil, Banco Central) [fig. 157] visualizaba cómo, mientras el Iscariote consumaba su traición, un sanedrita daba las últimas indicaciones a su esbirro para lanzarlo contra el señalado.



Figs. 156 y 157. El prendimiento de Cristo. Anónimo mexicano, 1650-1750, santuario de Guadalupe de Zacatecas; anónimo quiteño, 1780-1800. Guayaquil, Banco Central.

En los albores de la contemporaneidad, el cabildo de la catedral primada de Toledo encomendó a Goya un cuadro del *Prendimiento* para la sacristía de la seo, en el

[284] Schenone, H. H., op. cit., p. 187.

contexto de su remodelación neoclásica, que preveía aunar en sus altares el *Expolio* del Greco, con la *Oración del huerto* de Francisco Ramos y la nueva pintura del afamado pintor del rey, que habría de ornar el lado de la epístola. La capitulación se rubricó –sobre transacciones anteriores– en 1791, pero la obra se demoró hasta que, a finales de 1798, Goya cerró el proyecto real de los frescos de San Antonio de la Florida de Madrid. El 6 de febrero de 1799 el cuadro fue presentado a la Academia de San Fernando y en los días sucesivos fue finalmente legado a la Primada [fig. 159].

Goya debió pintar –según deducía Mena (2008)– diversos borrones preparatorios, como el conservado en el Prado (1798, Madrid, MP, P003113) [fig. 158], con que probar la disposición de las figuras y la incidencia de las luces, sobre el estudio previo del espacio donde habría de colgarse su lienzo y de las obras que allí lo acompañarían. De hecho, los catálogos trazan una sugerente relación directa entre el *Expolio* del Greco y la disposición icónica planteada por Goya, igualmente basada en la concentración de un sinnúmero de personajes tenebrosos en torno a la figura central de Cristo, sobreiluminada por el efecto de una linterna no visible.

Según las enseñanzas de la Academia, el pintor zaragozano debió revisar las citas de los evangelistas, cuando referían –como se estudió– la entrada al huerto de una turba, dirigida por Judas, «los sumos sacerdotes y fariseos, con linternas, antorchas y armas», que prendieron a Jesús a la señal del Iscariote y «le ataron» (Jn 18,3,12). Sobre la fuente evangélica, Goya trasladaba al observador a Getsemaní instantes después de que Judas le hubiera atestado al *Rabbí* el beso de la traición. A diferencia de lo previsto en las trazas del Prado, el artista finalmente optó por visualizar a Cristo con la cabeza alta, asumiendo con dignidad el cáliz –figurado por Ramos– que, poco antes, había asumido en oración. A su alrededor se organizaba un –ya convencional– griterío entre los soldados, armados con lanzas y espadas. Explicaba Mena cómo Goya, en la sencillez de la composición y su economía de figuras, buscaba inserir al espectador –como el Barroco ya propuso– en la cruel agresión a aquel inocente[285].

[285] Mena Marqués, M., *Goya en tiempos de guerra*, Museo del Prado, Madrid, 2008, pp. 164-167.



Figs. 158 y 159. *El prendimiento de Cristo*, Francisco de Goya y Lucientes, 1798. Boceto, Madrid, Museo del Prado, P003113; sacristía de la catedral de Toledo.

### *Pedro amputa la oreja a Malco y Cristo se la sana*

Prendido Cristo, san Lucas narraba que los discípulos, aturdidos ante la violencia de los captores, le preguntaron al Maestro: «Señor, ¿herimos a espada?» (Lc 22,49), pues en vísperas de Pascua, Jesús había recomendado a los suyos blindarse ante sus enemigos (Lc 22,38). Sin embargo, los demás evangelistas convinieron en relatar cómo, sin mediar palabra, uno de los seguidores de Cristo, en quien Juan –y con él la visualidad artística– reconoció a Pedro, desenvainó su espada y dio un estacazo en la oreja diestra a Malco, un siervo del sumo sacerdote: «Simón Pedro, que llevaba una espada, la sacó e hirió al siervo del sumo sacerdote, y le cortó la oreja derecha. El siervo se llamaba Malco» (Jn 18,10).

Cristo, desconforme con la virulencia del apóstol, le recriminó: «Vuelve la espada a la vaina. La copa que me ha dado el Padre, ¿no la voy a beber?» (Jn 18,10), a lo que Mateo añadía: «¿o piensas que no puedo yo rogar a mi Padre, que pondría al punto a mi disposición más de doce legiones de ángeles? Mas, ¿cómo se cumplirían las Escrituras de que así debe suceder?» (Mt 26,53-54). De hecho, Padres de la Iglesia como Crisóstomo recordaron a los fieles que, tiempo atrás, Jesús ya había profetizado a

Simón que «todos los que tomen la espada morirán a espada» (Mt 16,52). Así que Lucas, completando la tarea sinóptica, afirmaba que Cristo habría obrado en Getsemaní su último milagro terreno con la oreja malherida del criado: «Y tocando la oreja le curó» (Lc 22,51)[286].

Fueron muchos los comentarios en clave antijudía que se originaron a propósito de la amputación de la oreja de Malco. Orígenes ya interpretaba que «quizás lo que había hecho Pedro fuera un misterio, pues había que cortar la oreja derecha del pueblo judío por su malicia comprobada contra Jesús. En efecto, aunque [los judíos] parecen escuchar la Ley, sin embargo, oyen con la oreja izquierda una sombra de tradición de la Ley, no la verdad misma, pues son esclavos de palabras que profesan un servicio a Dios, pero no es un servicio verdadero» (*Serie de comentarios al Ev. de Mateo*, 101)[287]. En un mismo sentido, Hilario de Poitiers afirmaba que «la oreja del siervo del príncipe de los sacerdotes cortada por el apóstol significa que el oído desobediente del pueblo, sometido al sacerdocio, es abierto por el discípulo de Cristo…» (*Sobre el Ev. de Mateo*, 32,2)[288]; y servía a Agustín de pretexto para ver, en su renovación en las manos milagrosas de Jesús, un símil de la Nueva Alianza, abierta en la Pasión.

Frente a la violencia que el belicismo de la turba de soldados despertó entre sus discípulos, Cristo, misericordioso con sus enemigos, obró el milagro, curando la oreja de Malco. Sin embargo, Efrén de Nisibi comentaba que «aquel al que se le había curado la oreja no fue el único beneficiado por la gracia, sino que también aprovechó a todos sus agresores para que supieran quien era el que iban a arrestar» (*Comentario al*

---

[286] Amparándonos al relato canónico de la *Vulgata*, referencia textual durante siglos, el evangelista Marcos narraba, de manera aún sucinta: *«Unus autem quidam de circumstantibus educens gladium percussit servum summi sacerdotis et amputavit illi auriculam»* (Mc 14,47). La tradición evangélica, continuada por Mateo, amplió el relato, explicando: *«Et ecce unus ex his, qui erant cum Iesu, extendens manum exemit gladium suum et percutiens servum principis sacerdotum amputavit auriculam eius. Tunc ait illi Iesus: 'Converte gladium tuum in locum suum. Omnes enim, qui acceperint gladium, gladio peribunt. An putas quia non possum rogare Patrem meum, et exhibebit mihi modo plus quam duodecim legiones angelorum? Quomodo ergo implebuntur Scripturae quia sic oportet fieri?'»* (Mt 26,51-54).
Lucas sumaba a los relatos anteriores la pregunta inicial de los apóstoles al Maestro y, finalmente, la curación milagrosa de Cristo: *«Videntes autem hi, qui circa ipsum erant, quod futurum erat, dixerunt: 'Domine, si percutimus in gladio?'. Et percussit unus ex illis servum principis sacerdotum et amputavit auriculam eius dextram. Respondens autem Iesus ait: 'Sinite usque huc!'. Et cum tetigisset auriculam eius, sanavit eum»* (Lc 22,49-51).
Cerrando la tarea evangélica canónica, san Juan había clarificado las identidades, hasta entonces obscuras, del relato: *«Simon ergo Petrus, habens gladium, eduxit eum et percussit pontificis servum et abscidit eius auriculam dextram. Erat autem nomen servo Malchus. Dixit ergo Iesus Petro: 'Mitte gladium in vaginam; calicem, quem dedit mihi Pater, non bibam illum?'»* (Jn 18,10-11).
[287] Trad. esp. BCPI, vol. 1b, p. 320. Lleva a GCS 38/2,221.
[288] Trad. esp. BCPI, vol. 1b, pp. 320-321. Lleva a SC 258,242.

*Diatessaron*, 20,13)[289]. Juan Crisóstomo concluía que Cristo, curando a Malco, apaciguó el belicismo de los soldados hacia sus apóstoles, que pagarían en sus martirios –añadía Clemente de Alejandría– el precio de la fundación de la Iglesia.

Si bien, en la visualidad artística cristiana de época bajoimperial, el ataque a Malco debió leerse siempre como un suceso accesorio, sin repercusión narrativa alguna, incluso para los artistas que, en ciertos sarcófagos o en el *Cofre de Brescia*, crearon las primeras imágenes ambiciosas del prendimiento. Solo a comienzos del siglo VI, los musivarios de la capilla palatina de Rávena [fig. 96] insinuaron –con la contención aprendida– como el *princeps apostolorum* acariciaba su espada, instantes antes de lanzarla contra Malco.

Más comprometida es la filiación tardoantigua que ciertos autores atribuyeron al relieve del ataque de Pedro que, en el siglo XIII, fue integrado en las columnas del ciborio de San Marcos de Venecia. Aimé (2020), para defender la hipótesis antigua, subrayaba la singular descomposición en sendos tipos del prendimiento y del ataque al siervo del sumo sacerdote, segmentación propia –según la autora– de las narrativas de los manuscritos de la época, que, en cambio, otros autores normalizaron en la visualidad italiana medieval[290]. Tardoantiguo o plenomedieval, el relieve del ciborio visualizaba al apóstol, ataviado con túnica y manto, agarrando por el pelo a Malco para atestarle la cuchillada en la oreja, lo que era clarificado en el *titulus* contiguo: *amputat aure[m]*.

El tipo iconográfico nacido de estas líneas del Evangelio fue sobre todo hijo de las aspiraciones de los talleres imperiales por ensanchar las estrechas fronteras narrativas legadas por la tradición tardoantigua, romana y germánica. Desde entonces, la imagen del ataque del apóstol a Malco apareció siempre ligada, mediante el método simultáneo, a los destinos del prodigado tipo del prendimiento, pues del relato evangélico se deducía que Pedro desenvainó la espada tan pronto como Judas y la guardia echaron mano al Maestro.

A partir del siglo IX, la Iglesia bizantina observó la conveniencia de sumar, a la interpretación visual de la detención de Cristo, la traducción artística del ataque de Pedro a Malco, tal vez con el propósito de redoblar la agitación del episodio, en obediencia al relato evangélico. Los murales de la Kokar kilise de Ihlara, en Capadocia

[289] Trad. esp. BCPI, vol. 3, p. 460. Lleva a CSCO 137 (Scrip. arm. 1), 288.
[290] Aimé Villano, M., *Le colonne del ciborio della Basilica di San Marco a Venezia*, Università di Venezia, Tesis doctoral, 2020, pp. 291-292.

(850-920) [fig. 160], constituyen el primer exponente conocido en simultanear los tipos del prendimiento y de Pedro cortando la oreja al siervo del sumo sacerdote. En ellas, el apóstol, violentado ante la detención de Jesús, amputaba con un cuchillo la oreja de Malco, ya por entonces caracterizado como un inocente niño, solo cubierto –como sus colegas– por un faldellín, síntoma visual del carácter bárbaro de los persecutores del Señor. Frente al salvajismo de los judíos, Cristo, elevándose sobre el beso de Judas, volvía su mano taumatúrgica hacia el niño, gestualidad desprendida de la cita lucana al milagro de la curación, que, en virtud de su canonicidad, pronto se codificó en la visualidad cristiana. Así, en el foco oriental, los fresquistas de los Santos Mártires de Cimitile (904-911) [fig. 101] visualizaban cómo Cristo tornaba hacia Malco para restituirle la oreja amputada, ante la incredulidad del apóstol[291].

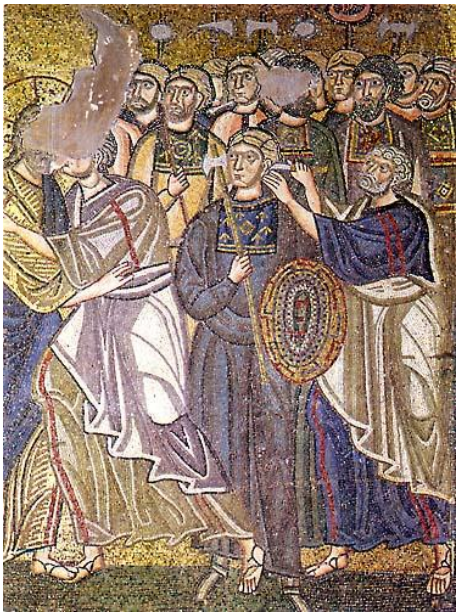
De hecho, en los dominios de Bizancio, el convencional gesto de la bendición de Cristo, desde el mismo siglo IX trasvasó, desde los pantocrátores, las teofanías bíblicas y los milagros neotestamentarios, al tipo de la curación del siervo del sumo sacerdote, como acreditan el georgiano *Tetravangelio de Djroutchi* (936-940, Tbilisi, IMK, inv. H 1660, fol. 115)[292]; un siglo después, los mosaicos del monasterio de Nea Moni, en Chio (1050) [fig. 161]; o, mar afuera, los ciclos musivos de la catedral siciliana de Monreale (1180-1199) y del baptisterio de San Juan de Florencia (1225-1330), fieles portadores –entre otras muchas obras del *duecento* y el *trecento* italianos, estudiadas por Pittiglio (2013)– del legado bizantino. Cristo, con un sutil gesto de bendición, sanaba la oreja de

[291] Cristo cura la oreja de Malco tocándola y/o reponiéndola en su lugar en una posible predela escultórica (1380-1420, Toulouse, MAT, Ra 775 A), en una placa de marfil, vinculada a algún anónimo belga o del norte de Francia (ss. XIV-XV, Londres, BMu, 1856,0623.46); en un relieve en alabastro inglés (s. XV, Londres, VAM, A.100:1, 2-1946), en el retablo del retablo de Sant Jordi del Centenar de la Ploma, obra de un grupo de artistas encabezado por Marçal de Sas y Miquel Alcanyíç, para la iglesia de Sant Jordi de València (principios del siglo XV, Londres, VAM, 1217-1864); en un panel colonés (1410-1420, Berlín, SM, 1224), en las *Horas Coëtivy* (ca. 1443, Dublín, CBCo, W.82, fol. 41r), en la predela de un retablo atribuido al Maestro Morata (segunda mitad del s. XV, Nueva York, MMA, 10.12a, b), en un libro de horas napolitano (ca. 1460, Los Ángeles, PGM, 83.ML.108, fol. 110v), en el *Libro de oración de Charles de Bold*, de Lieven van Lathem (ca. 1471, Los Ángeles, PGM, Ms. 37, fol. 71), en unas horas de Rouen (ca. 1480, Nueva York, MoL, M.131, fol. 67r), en *La traición* de un maestro alemán anónimo (ca. 1490, Londres, NG), una *Traición de Cristo* en esmalte de Limoges, de pseudo-Monvaerni (fines del s. XV, Londres, WC), en la predela del retablo de los Gozos de la Virgen y la Pasión, del Maestro de Xàtiva (ca. 1500, Barcelona, MNAC, 024128-000), en la sillería del coro de la colegiata de Belmonte, tallada por Pedro de Saceda (1576-1578); o en otro *Prendimiento de Cristo* (s. XVII, Madrid, MP, P002362).

[292] Pittiglio, G., «Una scena nella scena: l'iconografia di Pietro e Malco nella *Cattura di Cristo* dalle origini all'inizio del Seicento». En: Geretti, A. (com.) y Castri, S. (ed.), *Il cammino di Pietro* (Castel Sant'Angelo, del 7-II-2013 al 1-V-2013), Skira, Milán, 2013, pp. 90-91.

Malco y, a su vez, amonestaba a Pedro[293], en coherencia con la doctrina de san Buenaventura[294], que defendió el celo de los apóstoles por proteger al Maestro[295].





Figs. 160 y 161. El prendimiento de Cristo, Pedro amputándole la oreja a Malco y Cristo sanándosela. Pinturas murales de la Kokar kilise de Ihlara, 850-920; mosaicos del monasterio de Nea Moni, en Chio, 1050.

Incluso, en un tetraevangelio copto, iluminado para el santuario de la Theótokos de Damieta (1178-1180, París, BNF, Copte 13, fol. 79r) [fig. 162], san Pedro emprendía la fuga con ocho condiscípulos, abandonando malherido a Malco, un hombrecillo de corta estatura, barbado y de piel oscura, que blandía su espada contra el perseguido. Pero Cristo, misericordioso con sus enemigos, «tocando la oreja le curó» (Lc 22,51)[296].

[293] Pittiglio, G., op. cit., pp. 91-93.
[294] Poppi, A. M., op. cit., p. 81.
[295] Malco es bendecido por Jesús en las pinturas murales de la iglesia de Sankt Georg de Rhäzüns (1350-1399), en el *Evangelio de Iván Alexander* (1356, Londres, BL, Add.39627, fol. 77r), en un *Díptico de marfil* (1360-1399, Londres, VAM, 290-1867), en un relieve en alabastro inglés (s. XV, Londres, VAM, A.100:1, 2-1946), en un dibujo del prendimiento (1430-1440, Londres, BMu, 1854,0628.27), en el retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca, obra de Daniel, Sansón y Nicolás Delli, más conocido como Nicolás Florentino (1430-1450); en un nuevo grabado con el prendimiento (1475-1500, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-953), en el retablo mayor de la catedral de Sevilla, diseñado por Pedro Dancart (1482-1564); en un libro de horas de Bravante (ca. 1500, Nueva York, MoL, M.156, fol. 147v), en el *Arresto de Cristo* de Francisco Henriques (1501-1505, Viseu, MGV), en un medallón con el beso de Judas de Valerio Belli (1523-1524, Roma, MV, MV.62413.0.0), en una plaqueta de plata, de una serie de piezas con tipos de la vida de Cristo, que formaron parte de una pieza mayor, como una custodia, atribuidas a un anónimo leonés (ca. 1530, Londres, VAM, M.510:9-1956); en el *Arresto de Jesús en el huerto de Getsemaní* de Pedro Ramírez, procedente de México (1660-1679, Washington, PWG);
[296] Pittiglio, G., op. cit., pp. 91-92.



Fig. 162. El prendimiento de Cristo, Pedro amputándole la oreja a Malco y Cristo sanándosela. Tetraevangelio copto de la iglesia de la Theótokos de Damieta, 1178-1180. París, Bibliothèque Nationale de France, Copte 13, fol. 79r.

En el Occidente europeo, los obradores otonianos no tardaron en incorporar a la visualidad del prendimiento la agresión a Malco, bien por influencia oriental o bien en una –natural– progresión hacia la canonicidad icónica. A partir del siglo X, diversos libros litúrgicos (salterios, evangeliarios, etc.) ilustraron el ataque de Pedro frente a la ferocidad de sus persecutores. En el *Codex Egberti*, del escritorio de Reichenau (980-993, Tréveris, BM, ms. 24, fol. 79v) [fig. 181], Pedro atacaba a Malco con una enorme daga, como si de un nuevo sacrificio de Isaac se tratara[297]; y en la *Pala d'Oro* de la catedral de Aquisgrán (1020) [fig. 163] el príncipe de los apóstoles, arropado por sus condiscípulos, hundía su espada en la oreja del niño, que hipócrita, imploraba a Jesús el milagro que le era dado; idea en que puntualmente reiteró la visualidad medieval, en la *Biblia de Ávila* (segundo cuarto del s. XII, Madrid, BNE, Vit. 15-1, fol. 324r) [fig. 103] o en el *Pontile Pontile* de la catedral de Módena (1160-1180) [fig. 164] [298].

[297] *Ib*.

[298] Malco implora la ayuda de Cristo en la *Capa Opus Anglicanum* (1280-1320, Bologna, MCv), en el *Evangelio de Iván Alexander* (1356, Londres, BL, Add.39627, fol. 77r), en las *Horas Coëtivy* (ca. 1443, Dublín, CBCo, W.82, fol. 41r), en el *Arresto de Cristo* de Francisco Henriques (1501-1505, Viseu, MGV), en una plaqueta de plata, de una serie de piezas con tipos de la vida de Cristo, que formaron parte de una pieza mayor, como una custodia, atribuidas a un anónimo leonés (ca. 1530, Londres, VAM, M.510:9-1956); o en un prendimiento de Jan Luyken (1684, Ámsterdam, RijM, RP-P-1896-A-19368-460).




Figs. 163 y 164. El prendimiento de Cristo, Pedro amputándole la oreja a Malco y Cristo sanándosela. *Pala d'Oro,* catedral de Aquisgrán, 1020; *Pontile*, catedral de Módena, 1160-1180.

Fue así cómo, traspasado el año 1000, en el imaginario visual del cristianismo oriental y occidental había arraigado una concreción icónica del prendimiento, que concebía la amputación de la oreja de Malco –con el Evangelio como origen y fuente de continuidad– como parte consubstancial del tipo iconográfico. El románico europeo, de reconocidas filiaciones bizantinas, desempeñó un papel esencial en el desarrollo, entre los artistas y sus comitentes, de estas transcendentales disposiciones visuales.

Los siglos XI y XII conocerion una diversificación de las cualidades expresivas asociadas a los tipos del ataque a Malco y del milagro de la sanación de su oreja –así como del prendimiento–, en la creciente tentativa de la visualidad europea a apelar a la emocionalidad por el camino de la truculencia. Estos propósitos empáticos empujaron a muchos artistas a visualizar cómo Pedro agarraba por el pelo a aquel niño inocente, en el *Evangeliario de Enrique III* (ca. 1040, Bremen, BM, b.21, fol. 43v) o en los murales de la iglesia de los Santos Julián y Basilisa de Bagüés (1070-1080, Jaca, MD) [fig. 165], en la franja pirenaica aragonesa, que recogían una imagen de acentuada expresividad. El ciclo pasionista de Bagüés mostraba crudamente cómo el apóstol sumergía su espada en la oreja del niño, que sangraba a borbotones y gritaba de dolor, al punto que el Maestro era traicionado e inmediatamente apresado por la guardia del sanedrín y el mismo sumo sacerdote, explícitamente cegado por las veladuras de la Antigua Alianza.

Incluso, en la portada de la abadía de Saint Gilles, de la población languedociana homónima (1140-1150) [fig. 166], el apóstol alcanzaba al niño en medio del tumulto de soldados y lo tomaba por el cuello, para estacarle la daga en la oreja, sin que Cristo

fuera todavía conocedor –forzado por las estrecheces del friso– del atentado cometido por su discípulo.



Fig. 165. El prendimiento de Cristo, Pedro amputándole la oreja a Malco y Cristo sanándosela. Pinturas murales de la iglesia de los Santos Julián y Basilisa de Bagüés, 1070-1080. Jaca, Museo Diocesano de Jaca; portada de la abadía de Saint Gilles, Saint-Gilles-du-Gard, 1140-1150.

Aun así, el románico europeo abundó en referencias al último milagro terreno de Cristo, en continuidad con la tradición bizantina, indoeuropea y, sobre todo, evangélica. En un capitel de la iglesia de Saint-Nectaire de la población francesa homónima (1146-1178) [fig. 166] la milagrosa curación se materializaba cuando Cristo extendía la palma de su mano sobre la oreja del herido, como se deducía del testimonio de san Lucas. Como alternativa, fueron muchos más los artistas que obraron el milagro importando el familiar gesto de la bendición, cuya potencia espiritual sanó la oreja del siervo en los frescos de Saint-Martin de Nohant-Vic (segundo cuarto del s. XII), en un retablillo de la cripta de la catedral de Hildesheim (1180-1190, Hildesheim, MCC, DS 30) o en un frontal de altar francés (1240-1250, Baltimore, WAG) [fig. 167].

Asimismo, a partir del siglo XIII, en el panorama artístico europeo se difundió una tercera y última variante de la curación, rebosante de la sugerente catequética medieval: cabía mostrar, sin insinuaciones, cómo Cristo tomó la oreja amputada de Malco y, con su poder divino, se la reintegró. A mediados del doscientos, un salterio (Los Ángeles, PGM, 85.MK.239.52, fol. 52) [fig. 168] ya instruía a los lectores en cómo el Señor recompuso la oreja de un enemigo, a propósito del contenido del *«Psalmus David»*, este es, el Salmo 35, que cantaba las misericordias del hijo de Yahvé y pedía a Dios su protección frente a los enemigos. Las bondades didácticas de esta variante fueron entendidas en toda Europa, como prueba su reaparición en un retablo aragonés fragmentario, atribuido al Maestro de Retascón (1410-1425, Barcelona, MNAC, 064034-000), o en unas horas napolitanas (ca. 1460, Los Ángeles, PGM, 83.ML.108, fol. 110v).








Figs. 166, 167 y 168. El prendimiento de Cristo, Pedro amputándole la oreja a Malco y Cristo sanándosela. Capitel de la iglesia de Saint-Nectaire de la población francesa homónima, 1146-1178; fragmento de frontal de altar francés, 1240-1250. Baltimore, Walters Art Gallery; mediados del s. XIII. Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum, 85.MK.239.52, fol. 52.

El papel de Malco en la comitiva que irrumpió en el huerto jamás fue clarificado, ni por el Evangelio ni por los santos Padres. La literatura canónica se limitó a indicar que aquel desgraciado personaje, herido de un espadazo por Pedro, era un simple «siervo del sumo sacerdote», que habría acompañado a la comitiva de su amo hasta Getsemaní. Así, durante el alta y la plena Edad Media, en el Malco evangélico se leyó a un niño inocente, con las manos desnudas, o con recurrencia creciente, armado con espadas o garrotes, que alineaban al personaje con el bando enemigo. Ciertamente, el corpus centroeuropeo del doscientos está lleno de referencias al salvajismo innato de aquel inexperto niño, cuando se lo dota de porras, arma asociada a los salvajes en la heráldica medieval (salterio de la abadía de Fontevrault, ca. 1270, Nueva York, MMA, 22.24.1, fol. 8v; díptico de marfil, 1280-1300, París, ML, MRR 423), o de espadas (*Pyxis de Klosterneuburg*, 1270-1280).

De hecho, a partir del trescientos, a la par que el estatus social de las comunidades semitas se deprimía, Malco asumió algunas de las facciones denigrantes asociadas, desde tiempo atrás, al estereotipo judío: en los frescos de Lorenzetti para la basílica baja de Asís (1326-1329) [fig. 169], de perfecta obediencia *greca*, el niño era tildado de pelirrojo; en un *Speculum* nuremburgués (1380-1399, Nueva York, MoL, M.140, fol. 46r) [fig. 123] la nariz aguileña delataba su filiación hebrea; y en un

evangeliario armenio (1386, Los Ángeles, PGM, 83.MB.70, fol. 10v) [fig. 170], el siervo –en la medida que sus amos– era caricaturizado en los límites de la violencia visual, con un gorro cónico, una nariz afilada y unos ojos desproporcionados.





Figs. 169 y 170. El prendimiento de Cristo, Pedro amputándole la oreja a Malco y Cristo sanándosela. Pinturas murales de la Pasión de Cristo de la basílica baja de San Francisco de Asís, Pietro Lorenzetti, 1326-1329; evangeliario armenio, 1386. Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum, 83.MB.70, fol. 10v.

En este sentido, la denigración del siervo del sumo sacerdote dio con la voluntad de enfatizar, sin piedad, el merecido castigo a que Pedro sometió al siervo del sacerdote, para hacerle pagar los agravios al Maestro. El florentino emigrado Gherardo Starnina, en el retablo de San Eugenio de la catedral de Toledo (s. XIV) o los iluminadores de

unas *Vitae Sanctorum* (1325-1335, Nueva York, MoL, M.360, fol. 6) [fig. 48], hacían brollar de la oreja de Malco truculentos chorros de sangre.

Por otro lado, desde mediados del siglo XIV, por iniciativa literaria y/o por inventiva artística, los artistas comenzaron a aventurar que los guardias confiaron al niño las funciones de farolero, relato apócrifo que entrado el cuatrocientos convencionalizó la linterna –presente en los prendimientos desde el pleno medievo– como el atributo propio de Malco.

Las atribuciones de farolero de Malco fueron inventadas, sin atisbo de duda, en Centroeuropa, piadoso centro generador de los más imaginativos relatos extracanónicos en torno a la Pasión. Allí se fraguó la idea de que, a la embestida de Pedro, Malco cayera al suelo con su linterna, unas veces todavía agarrada y, otras muchas, abandonada en el alboroto. Los pintores alemanes debieron ser los creadores –entre otras atrocidades– de aquella vehemente imagen. Desde luego, ya en la segunda mitad del trescientos, algún pintor renombrado, como el vestfaliano Bertram von Minden en un *Tríptico* (1390-1400, Hannover, LMH, PAM 922a-c), visualizó al siervo del sacerdote derribado, en compañía de su inseparable linterna.

Entrado el cuatrocientos, las ediciones más suntuosas de la literatura pasionista de la época se llenaron de imágenes análogas. La reconocida transmisión de modelos entre los iluminadores de libros de horas desempeñó un papel decisivo en la fijación de estas concreciones icónicas en el acervo visual europeo. Las siempre incisivas *Horas Coëtivy* (ca. 1443, Dublín, CBCo, W.82, fol. 41r) [fig. 124] u otras horas de Angers (ca. 1470, Nueva York, MoL, M.263, fol. 1r) [fig. 171], constituyen solo dos exponentes de un sinfín de imágenes que invitaban al lector a recrearse en la observación del prendimiento.






Figs. 171 y 172. El prendimiento de Cristo, Pedro amputándole la oreja a Malco y Cristo sanándosela. Libro de horas de Angers, ca. 1470. Nueva York, Morgan Library, M.263, fol. 1r; Hans Wechtlin I, 1490-1526. Ámsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-22.281.

Finalmente, la inclusión, ya como una normalizada convención, de la linterna de Malco en los grabados del último medievo y del primer Renacimiento norteño, de la mano de Martin Schongauer (1470-1490, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-1003) [fig. 128], Hans Wechtlin I (1490-1526, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-22.281) [fig. 172], Albrecht Dürer (1508, París, ML, 510 LR) [fig. 140] o Hans Schäufelein (1506-1507, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-21.959) [fig. 141], debió asentar, definitivamente, su aprobación general en el panorama europeo.

Aun así, en los albores del siglo XV estas convenciones ya habían alcanzado la Corona de Aragón. A principios del siglo, el enigmático Maestro de Xàtiva, en el retablo mayor de la iglesia de San Feliu de esta ciudad valenciana, visualizaba a Pedro espada en alto, a punto de atestarle la estocada al niño, que se desplomaba con la linterna que se le había confiado. A finales del cuatrocientos, sor Isabel de Villena, recogiendo la tradición que, durante los siglos anteriores, había achacado a aquel joven las perfidias propias del pueblo judío, explicaba sobre él, el ataque de Pedro y su milagrosa curación:

> *«cuidant fer a sa senyoria un gran servici, arrancà un gran coltell que portava, e donà sobre un servent del bisbe, lo qual ab molta més irreverència tractava lo Senyor que tots los altres per complaure son senyor, lo bisbe, qui sabia lo tenia en oi e avorricií implacable (...). E, dit això, baixà's sa majestat en terra e pres l'orella que lo seu*

*deixeble havia tallada per venjança de sa senyoria, e restituí-la al que perduda l'havia…»* (*Vita Christi*, caps. CLVI-CLXXXV, pp. 248-349).

En cambio, poco después, el aragonés Blasco de Grañén, en su obra para Anento (1431-1456) [fig. 173], focalizaba su interés, más que en el visceral ataque del santo –a quien, de hecho, captaba envainando la espada ensangrentada–, en la admirable sanación de Cristo, obrada en un sutil gesto de mano.





Figs. 173 y 174. El prendimiento de Cristo, Pedro amputándole la oreja a Malco y Cristo sanándosela. Predela del retablo mayor de San Blas de Anento, Blasco de Grañén, 1431-1456; retablo mayor de la colegiata de San Isidoro de León, Lorenzo de Ávila, Antonio Vázquez y Andrés de Melgar, 1525-1530.

Frente a la celeridad de los reinos de València y Aragón, la permeación de esta concreción icónica en el ámbito castellano pudo ser más tardía. En paralelo a Reixach (ca. 1454, València, MBA, 2101-2108) [fig. 132] o los Osona (ca. 1490, Madrid, MP, P006902) [fig. 133] en la Corona de Aragón, en las postrimerías del cuatrocientos, la escuela castellana gustó en entregar a Malco una linterna como atributo. Así lo hicieron Gil de Siloé y Diego de la Cruz en el retablo de la cartuja de Miraflores (1496-1499) [fig. 135], la escuela de Juan Guas en el retablo mayor de la cartuja de El Paular (última década del s. XV); o, más tardíamente, Lorenzo de Ávila, Antonio Vázquez y Andrés de Melgar en el retablo mayor de la colegiata de San Isidoro de León (1525-1530) [fig. 174].

Sin embargo, el rasgo diferenciador de este compacto conjunto de retablos no lo constituía su voluntad –ya convencionalizada alrededor de Europa– de atribuir al siervo

del sumo sacerdote las funciones de farolero de la turba, sino más bien, su singular lectura de la identidad del personaje. Si la mayoría de autores observaron en Malco –y fijaron en la tradición cultural como un convencionalismo– a un niño judío indefenso, este conjunto de artistas convino en hacer de él, en la libertad creativa que la escualidez evangélica les ofreció, un hombre entrado en años, unas veces todavía con rasgos juveniles, pero otras ya como un individuo adulto, que reaparecía en una placa de esmalte atribuida al lemosín Colin Nouailher (segunda mitad del s. XVI, Roma, MV, MV.64499.0.0).

Porque en realidad, esta característica no pasaba de ser otra transferencia del arte norteño, llegada a Castilla y Aragón, por un lado, de la mano de autores centroeuropeos bien familiarizados con este rasgo, como Juan de Flandes y Melchior Alemán, que en el *Retablo de Isabel la Católica* (1496-1504, Madrid, PN) caracterizaron a Malco como un joven-adulto; y por otro lado, de la difusión de algunas estampas protomodernas, como la de Wechtlin I o la de Schäufelein, que exhibían tal interpretación del personaje.

Ciertamente, en Alemania y los Países Bajos, la tradición artística protomoderna mantuvo muy vigentes estas lecturas. El mismo Hieronymus Bosch, en el *Tríptico de las tentaciones de san Antonio* (1505-1506, Lisboa, MNAA) [fig. 129], retrató a Malco como un hombrecillo ya crecido; y un miembro de su escuela, fiel al legado del maestro (1530-1550, Ámsterdam, RijM, SK-A-3113) [fig. 175], visualizaba cómo el siervo del sacerdote mordía con voracidad animal el brazo de Pedro, para tratar de repeler su inevitable ataque.



Fig. 175. *El arresto de Cristo*, escuela del Bosco, 1530-1550. Ámsterdam, Rijksmuseum, SK-A-3113.

La tradición del *cinquecento* italiano, que Pittiglio (2013) desgajaba de la norteña, en absoluto ha de entenderse al margen del panorama artístico centroeuropeo, aún con las indudables peculiaridades de un territorio bañado de inercias autóctonas de raíz bizantina, cuya vigencia –como el autor acertaba en subrayar– acreditaron artistas como el veronés Niccolò Giolfino, en su obra para la parroquia de San Bernardino de su ciudad natal (ca. 1545)[299].

Aun así, el diálogo entre la visualidad centroeuropea y la italiana en el quinientos queda bien documentada. La disposición icónica que captaba, en un margen de la imagen, a un Malco crecido caído con su linterna o armado con un garrote, presente en la primera mitad del *quattrocento,* perpetuó su uso entrado el siglo XVI, en la obra escultórica de Gaudenzio Ferrari para el Sacromonte de Varallo (1513), de Girolamo Muziano para la catedral de Orvieto (1584) o de Francesco Bassano 'el Joven' (1585-1587, Liverpool, WAGa) [fig. 147][300].



Fig. 176. El prendimiento de Cristo, Pedro amputándole la oreja a Malco y Cristo sanándosela. Sacromonte de Varallo, Gaudenzio Ferrari, 1513.

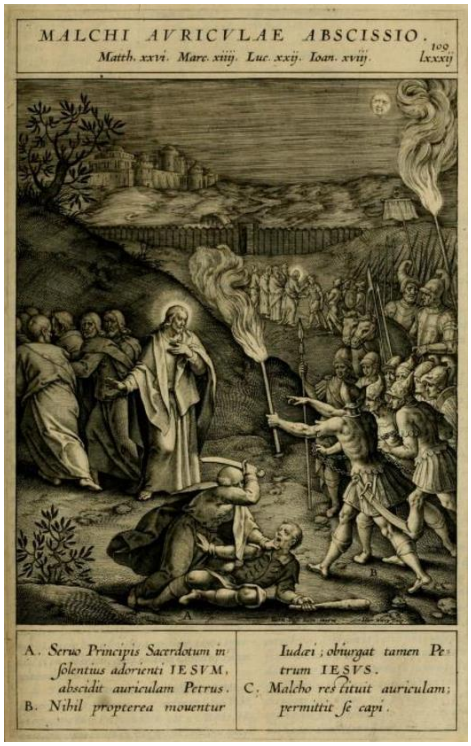
Resulta evidente, pues, que la Edad Moderna conoció una acusada continuidad con respecto al cúmulo de convenciones codificadas en la tradición medieval, ahora aliñadas con nuevos recursos expresivos. La misma estampa de la *Malchi auriculae abscissio* que Hieronymus Wierix grabó para iluminar los comentarios de Jerónimo Nadal (lám. 109, p. 247) [fig. 177], visualizaba a Pedro abalanzándose sobre el joven

[299] A partir del *quattrocento,* el cuchillo se convirtió en un atributo prefigurativo de Pedro durante la última Cena, en la obra –entre otros– de Ghirlandaio para Ognisanti de Florencia (1480), de Perugino para el *Cenacolo* de Fuligno (1493-1496) o del mismo Leonardo para Santa María delle Grazie de Milán (1495-1498) (Pittiglio, G., op. cit., p. 96).
[300] Pittiglio, G., op. cit., p. 103.

sirviente, a quien –en una vieja idea expresiva– agarraba por el cuello, mientras aquel trataba de defenderse con un garrote. Aunque no es menos cierto que el flamenco aparejaba, subyugado a los textos que debía ilustrar, la imagen del ataque de Pedro con el reconocimiento de Cristo ante sus perseguidores, que corrían a su acecho, conjunto icónico hasta la fecha inédito.

Asimismo, las escuelas del norte apostaron con voluntad decidida por reproducir la imagen del niño caído en compañía de la linterna, en virtud de tratarse de la convención más reconocible en un imaginario social todavía mediatizado por la visualidad medieval. Desde la misma Amberes donde había trabajado Wierix, Van Dyck (1618-1620, Madrid, MP, P001477) [fig. 152] y los numerosos seguidores que sus propuestas cosecharon (s. XVII, Madrid, MP, P002362), bebieron en las fuentes bajomedievales para abstraer cómo Malco se desplomaba horrorizado ante su cruel destino, figurado en la imagen de Pedro levantando brutalmente su estoque. Francia no fue ajena a estas corrientes y, durante el siglo XVII, Jacques Callot (1624-1625, Washington, NGA) [fig. 178] o Claude Simpol (1666-1716, París, ML, INV 32839), en sendos grabados, recurrieron a esta manida solución.

Es más, estas concreciones icónicas traspasaron el Atlántico, para alcanzar a los artistas coloniales, que hicieron uso recurrente de las mismas, como acredita la obra de Baltasar Vargas de Figueroa (1650-1667, Bogotá, colegio del Rosario), de un enconchado mexicano (1676, Madrid, MA) o de un anónimo cuzqueño, autor del sugerente programa pasionista de la iglesia del Pilar de Lima (s. XVIII), ilustrado con un evocador versillo popular: «Ha prender al Ynocente Se atrevió la alebosía. Contempla qué Sufrir entre tan inoqua gente».






Figs. 177 y 178. El prendimiento de Cristo, Pedro amputándole la oreja a Malco y Cristo sanándosela. *Malchi auriculae abscissio,* Hieronymus Wierix, en las *Anotaciones y Meditaciones en los Evangelios* de Jerónimo Nadal, 1595; *La traición*, Jacques Callot, 1624-1625. Washington DC, National Gallery of Art.

Solo el genio de ciertos artistas barrocos enriqueció el corpus visual en torno a la refriega entre Pedro y Malco, con concreciones visivas divergentes, siempre encauzadas en los necesarios márgenes de la ortodoxia bíblica. Así, por ejemplo, en Flandes, Gerard Seghers (primera mitad del s. XVII, Madrid, RASF, 1473) [fig. 179], tal vez atraído por las primeras líneas del relato de Lucas, parecía fijar el instante en que Pedro preguntaba al Maestro: «Señor, ¿herimos a espada?» (Lc 22,49), si bien ya desenvainando la espada con la vista puesta en un joven soldado, que desconfiado, le devolvía la mirada temiendo posibles represalias.

En cambio, como lo hicieran antiguos artistas, Jan Luyken, en un grabado (1706, Ámsterdam, RijM, RP-P-1896-A-19368-2436), focalizó su atención en la inquebrantable misericordia divina. Visualizaba el artista amsterdamés que Malco, aun vistiendo ropajes poco belicistas, se habría implicado directamente en el prendimiento de Cristo, tomándolo por las vestiduras, lo que habría hecho estallar la ira de Pedro, que ahora huía del huerto, para evitar ser ajusticiado. No obstante, Cristo, compasivo incluso con sus perseguidores, recolocaba la oreja al criado, lo que provocaba profunda conmoción entre los soldados y las mismas autoridades religiosas, inertes ante semejante milagro.



Fig. 179. *El prendimiento de Cristo*, Gerard Seghers, primera mitad del s. XVII. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1473.

Ahora bien, la tentativa de muchos artistas de la Contrarreforma, como Ludovico Carracci o Caravaggio, de focalizar la atención del fiel en la traición de Judas y la captura de Cristo, hizo desaparecer cualquier imagen auxiliar, al menos en lo explícito. Aun así, algún autor fiel a estas disposiciones icónicas, como Luca Giordano (después de 1655, Madrid, MP, P000171) [fig. 180], imbuido por la tradición visual que lo precedía, todavía reservó pequeñas ventanas a observar el ataque de Pedro a Malco, que permitía contrastar la actitud compasiva de Cristo, frente a los instintos carnales de su apóstol, fuente de una expresividad sin límites. Giordano visualizaba cómo Pedro se abalanzaba empuñando un cuchillo encima del joven criado, que estérilmente trataba de frenar la estocada con su mano[301].

[301] Pedro corta la oreja a Malco, o acaba de herirle de espada, en la *Cruz de Kells* (s. X), en las pinturas murales de la iglesia de Notre-Dame de Antigny (s. XI), en los mosaicos del Katholikon de Nea Moni (1040-1060), en un *Evangeliario* (1050-1099, Parma, BPl, pal.5, fol. 90r), en los murales del Aula della Curia de la catedral de Santa Maria Maggiore de Bérgamo (1200-1249), en la Cruz de Sankt Maria zur Höhe de Soest (1210-1220), en el *Retablo de Wetter* de la Stiftskirche de esta ciudad alemana (1240-1270), en un tríptico florentino a la *maniera greca* del Maestro de la Magdalena (segunda mitad del s. XIII, Nueva York, MMA, 41.100.8); en la *Píxide de Klosterneuburg* (1270-1280), en la *Capa Opus Anglicanum* (1280-1320, Bologna, MCv), en un manípulo de la iglesia de Sankt Victor de Xanten (s. XIV), en el *Beso de Judas* del Maestro del Crocifisso (1320-1330, Roma, MV, MV.40108.0.0), en el *Tabernáculo de Chiarito*, obra de Pacino di Bonaguida (1340-1349, Los Ángeles, PGM); en un paño de altar (1350-1360, Lüneburg, MLü, 234), en el *Evangelio de Iván Alexander* (1356, Londres, BL, Add.39627, fol. 77r), en un *Díptico de marfil* (1360-1399, Londres, VAM, 290-1867), en una posible predela escultórica (1380-1420, Toulouse, MAT, Ra 775 A), en una placa de marfil, vinculada a algún anónimo belga o del norte de Francia (ss. XIV-XV, Londres, BMu, 1856,0623.46); en un panel de alabastro inglés (s. XV, Londres, BMu, 1913,1220.101), en un relieve en alabastro inglés (s. XV, Londres, VAM, A.100:1, 2-1946), en un relieve de la escuela de Nottingham (s. XV, Nueva York, MMA), en el retablo del retablo de Sant Jordi del Centenar de la Ploma, obra de un grupo de artistas encabezado por Marçal de Sas y Miquel Alcanyíç, para la iglesia de Sant Jordi de València (principios del siglo XV, Londres, VAM, 1217-1864); en un panel colonés (1410-1420, Berlín, SM, 1224), en un relieve en piedra con el prendimiento atribuido a Nicola di Guardiagrele (1420-1424, Florencia, MOD, 289546),



Fig. 180. *El prendimiento de Cristo*, Luca Giordano, después de 1655. Madrid, Museo del Prado, P000171.

---

en un dibujo del prendimiento (1430-1440, Londres, BMu, 1854,0628.27), en el retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca, obra de Daniel, Sansón y Nicolás Delli, más conocido como Nicolás Florentino (1430-1450); en la predela de un retablo de la Virgen del Maestro de Torralba (1435-1440, Madrid, MP, P008121), en las *Horas Coëtivy* (ca. 1443, Dublín, CBCo, W.82, fol. 41r), en *La traición a Cristo* de Bartolomeo di Tommaso (1445-1450, Nueva York, MMA, 58.87.1), en la predela de un retablo atribuido al Maestro Morata (segunda mitad del s. XV, Nueva York, MMA, 10.12a, b), en una versión del prendimiento del Maestro de Dreux Budé (ca. 1450, París, ML, RF 2015 3), en unas horas napolitanas (ca. 1460, Los Ángeles, PGM, 83.ML.108, fol. 110v), en el *Libro de oración de Charles de Bold*, de Lieven van Lathem (ca. 1471, Los Ángeles, PGM, Ms. 37, fol. 71), en un nuevo grabado con el prendimiento (1475-1500, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-953), en el retablo de Veit Stoss, en la basílica de Santa María de Cracovia (1477-1489); en unas *Horas* de Rouen (ca. 1480, Nueva York, MoL, M.131, fol. 67r), en el retablo mayor de la catedral de Sevilla, diseñado por Pedro Dancart (1482-1564); en *La traición* de un maestro alemán anónimo (ca. 1490, Londres, NG), en una *Traición de Cristo* en esmalte de Limoges, de pseudo-Monvaerni (fines del s. XV, Londres, WC), en el retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Gumiel de Izán, obra de la escuela burgalesa (fines del s. XV-comienzos del s. XVI); en un prendimiento de Lorena (principios del s. XVI, Nueva York, MMA), en un tríptico de esmaltes con escenas de la Pasión de Cristo, de los talleres de Daroca (ca. 1500, Madrid, MAN, 51915); en un libro de horas de París (ca. 1500, Nueva York, MoL, H.5, fol. 21r), en la predela del retablo de los Gozos de la Virgen y la Pasión, del Maestro de Xàtiva (ca. 1500, Barcelona, MNAC, 024128-000), en un *Prendimiento de Cristo* (ca. 1500, Madrid, CLG, 180), en *El beso de Judas* del Maestro de Marradi (1500-1510, Florencia, GU, 900228347), en el *Arresto de Cristo* de Francisco Henriques (1501-1505, Viseu, MGV), en los retablos mayores de la iglesia de San Pablo (1511-1531) y de San Miguel de los Navarros (1534-1542) de Zaragoza, y de la catedral de Huesca (1520-1533), los tres obras de Damián Forment; en un medallón con el beso de Judas de Valerio Belli (1523-1524, Roma, MV, MV.62413.0.0), en *La traición de Judas* de Crispin van den Broeck (1524-1591, París, ML, INV 22639), en *El arresto de Cristo* de Taddeo Zuccaro (1529-1566, París, ML, INV 6745), en el retablo de Herrera del Duque, de Juan Correa de Vivar (1548-1550); en el retablo mayor de la parroquial de la Asunción de Tarancón, obra de Pedro de Villadiego (ca. 1548-ca. 1577); en un esmalte de Limoges, de Jean Penicáud, II y III (mediados del s. XVI, Nueva York, MMA); en una placa de esmalte atribuida a Colin Nouailher (segunda mitad del s. XVI, Roma, MV, MV.64499.0.0), en el retablo de la capilla de la Natividad de la catedral de Burgos, obra de Martín de la Haya (ca. 1562); en un dibujo del prendimiento de Jacopo Bassano (1568, París, ML), en la sillería del coro de la colegiata de Belmonte, tallada por Pedro de Saceda (1576-1578); en otro *Prendimiento de Cristo* (s. XVII, Madrid, MP, P002362), en *La traición de Cristo* de Leonaert Bramer (1637, Cp), en un grabado del *Prendimiento*, estampado por William Faithorne (1653, Londres, BMu, 1843,0513.167); en un *Evangeliario armenio* (1658-1659, Nueva York, MoL, M.623, fol. 9v), en el *Arresto de Jesús en el huerto de Getsemaní* de Pedro Ramírez, procedente de México (1660-1679, Washington, PWG); en un prendimiento de Jan Luyken (1684, Ámsterdam, RijM, RP-P-1896-A-19368-460) o en un grabado del prendimiento de John Carwitham (1723-1741, Londres, BMu, 1873,0208.35).

***La huida de los discípulos***

Detenido Jesús, sus apóstoles, miedosos de sufrir el mismo destino que el Maestro, «le abandonaron todos y huyeron» (Mt 26,56), como el Maestro había profetizado. Pero Marcos aún añadía: «detuvieron a un joven que le seguía cubierto sólo con un lienzo, pero él, dejando el lienzo, se escapó desnudo» (Mc 14,51-52)[302]. La identidad de aquel obscuro «joven» suscitó multitud de especulaciones en clave exegética: Ambrosio, Crisóstomo o Beda reconocieron en él al joven apóstol san Juan, acogiéndose a una vieja tradición que aseguraba, el huerto de Getsemaní era propiedad de su familia. En cambio, otras teorías apuntaron a un mero curioso o incluso a un ángel, como el que se apareció a las santas mujeres en el sepulcro, que «lo dejó todo» (Lc 5,28) para seguir a Jesús[303]. Gregorio Magno afirmaba sobre aquel enigmático personaje:

> «Por vestido y por adolescentes hay que entender cuando se alaba el inicio de una buena conversación; pero huye desnudo, abandonando la sábana, quien no hace caso de las alabanzas que escucha. Huir desnudo es tener una vida laudable, pero también despreciar la alabanza de la vida elegida. Huye como si estuviera desnudo, quien no se atribuye a sí mismo ningún adorno de virtudes mediante la vanagloria. También se puede entender que huye desnudo porque, quien se tiene cautivo por algunas partes de la sábana, le es imposible abandonar la sábana; pues sucede muchas veces en la conciencia de los elegidos, que, puesto que son alabados en parte, no sólo reciben una parte de los méritos, sino que perece el mérito entero de una vida buena» (*Exposiciones al libro I de los Reyes,* 6,42)[304].

Durante el primer milenio, la visualidad artística cristiana guardó silencio en torno a esta cita del Evangelio. Pittiglio (2013) esgrimía posibles riesgos dogmáticos asociados a la representación de la huida de los más fieles seguidores de Cristo, pero aun siendo así, el tipo floreció al tenor del –ya demostrado– afán narrativo de los talleres otonianos, que desde el siglo X dieron con la necesidad de figurar la reacción de los discípulos frente al prendimiento del Maestro, de que los evangelistas dieron fe. El mismo autor notificaba la pronta ilustración, en las páginas del *Codex Egberti* (980-993,

[302] Según la *Vulgata,* Mateo escribía: *«Hoc autem totum factum est, ut implerentur scripturae Prophetarum. Tunc discipuli omnes, relicto eo, fugerunt»* (Mt 26,56); y Marcos, por su parte, narraba: *«Et relinquentes eum omnes fugerunt. Et adulescens quidam sequebatur eum amictus sindone super nudo, et tenent eum; at ille, reiecta sindone, nudus profugit»* (Mc 14,50-52).
[303] Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), op. cit., p. 432.
[304] Trad. esp. BCPI, vol. 2, p. 280. Lleva a CCL 144,575.

Tréveris, BM, ms. 24, fol. 79v) [fig. 181], de cómo tres discípulos observaban en la distancia el prendimiento de Cristo, prestos para huir del huerto[305].



Fig. 181. La huida de los discípulos. *Codex Egberti*, 980-993. Tréveris, Stadtbibliotek, ms. 24, fol. 79v.

Es más, como González (2002) subrayó, los *scriptoria* otonianos fueron también pioneros en articular discursos visivos para ilustrar la cita de san Marcos a la huida de un «joven desnudo», en quien muchos autores reconocieron a un apóstol. Los iluminadores del *Evangeliario de Enrique III* (1045, El Escorial, BE, Vitrinas 17, fol. 81r) [fig. 182], en el inicio de la Pasión según san *Marcus*, otorgaron fe visual a aquella interpretación, cuando visualizaban cómo dos soldados armados con «palos» –como los que el mismo evangelista citó– trataban de dar caza a un joven togado. No obstante, la idea recatada del cuerpo que los artistas imperiales ostentaron –extrapolable a los tipos de la flagelación o de la crucifixión–, los condujo a esconder el cuerpo desnudo de aquel joven escurridizo, en quien bien podrían haber visto a Juan. Así, la desnudez evangélica era solo simulada, cuando los soldados arrancaban al joven un manto inmaculado, en fidelidad al Evangelio: «pero él, dejando el lienzo, se escapó desnudo».

[305] Pittiglio, G., op. cit., pp. 91-92.




Fig. 182. La huida de los discípulos. *Evangeliario de Enrique III*, 1045. El Escorial, Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Vitrinas 17, fol. 81r.

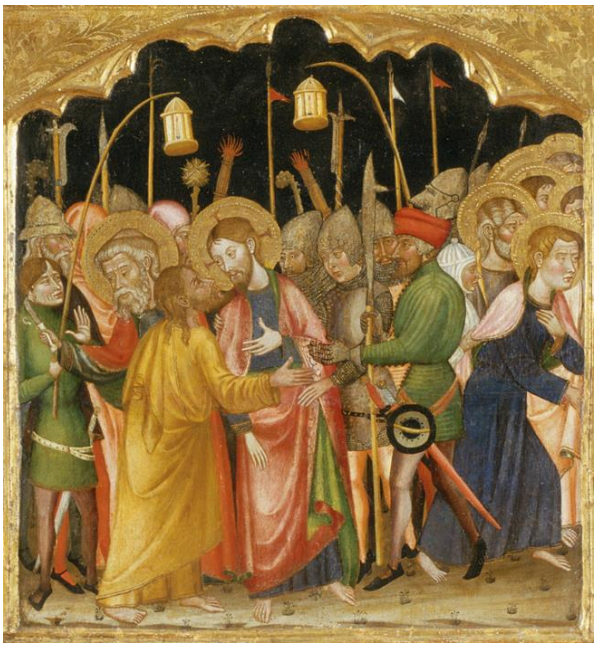
Si bien, frente a lo convencional del ataque de Pedro, el tipo iconográfico de la huida de los discípulos del huerto de Getsemaní estuvo siempre sujeto a importantes vaivenes compositivos, doctrinales y geográficos. De hecho, la misma elipsis de los discípulos, omnipresentes en la oración del huerto, pudo haber servido a ciertos artistas de referencia silente a la fuga de los apóstoles del lugar, tras la irrupción de la judiada en Getsemaní.

En este sentido, el *trecento* nortetaliano devino un eminente foco en la inclusión de raudas fugas en medio de los desórdenes del prendimiento. Duccio pudo iniciar aquella larga y prolífica tradición en la *Maestà* de la catedral de Siena (1308-1311, Siena, MOD) [fig. 118], al visualizar la huida de siete discípulos –coronados con ricos nimbos de oro– por el margen derecho del huerto de los Olivos. Precisamente un sienés contemporáneo a él, Pietro Lorenzetti, reproducía la idea del maestro Duccio en el prendimiento pintado en lo alto del transepto de la basílica inferior de Asís (1326-1329) [fig. 169], en el cual, se entreveía cómo cuatro discípulos se escabullían entre las rocas del huerto, compungidos ante el temible destino que le deparaba al Maestro.

A los grandes maestros trecentistas siguió el primer *quattrocento*, en Italia como en su radio de influencia. El Maestro de Fossa, en un tabernáculo de la Virgen para Santa Maria Assunta de esta población de los Abruzos (1400-1420) [fig. 3], o Giovanni Boccati, en un tríptico umbro (1447, Perugia, GNU, 151.2) [fig. 183], contemplaban cómo dos o tres discípulos –respectivamente– abandonaban el huerto por la diestra, ante la mirada de Cristo. En los condados catalanes, el Maestro de Rubió, en la composición

del retablo de Santa María de la población homónima (tercer cuarto del s. XIV, Vic, MEV) [fig. 184], debió beber en las fuentes italogóticas, cuando invitaba a observar cómo seis apóstoles nimbados se fugaban al punto que Judas asestaba el beso traidor al Maestro. El último discípulo en huir era un joven cubierto con un lienzo blanco, que –a semejanza del relato de Marcos– era alcanzado por un soldado rezagado.





Figs. 183 y 184. La huida de los discípulos. Fragmento de tríptico, Giovanni Boccati, 1447. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 151.2; retablo de Santa María de Rubió, Maestro de Rubió, tercer cuarto del s. XIV. Vic, Museu Episcopal de Vic.

Desde que Mâle (1922) atribuyera –ignorando todavía antiguos referentes– a Jean Fouquet la invención del tipo, sobre el magnífico prendimiento de sus *Horas* de Étienne Chevallier (1450, Chantilly, MCo, M.71) [fig. 185] han corrido ríos de tinta, a partir de la certera negativa de Réau (1957) a aceptar su vieja consideración de *unicum.* Si bien, cabría matizar la relación que el historiador del arte francés estableció entre la *Maestà* de Duccio y la obra de Fouquet, seguramente trabajada al pie de la letra del Evangelio de Marcos, sin referentes visuales directos, a juzgar por su minuciosa ilustración. La oración del huerto, inscrita en la uncial *D* –de la *introito* de la hora–, daba sentido doctrinal al contenido catequético de la lámina: Cristo era prendido por un ejército entero, iluminado por la herrera Isolda. El tumulto era aprovechado –al pie de página– por cinco apóstoles para darse a la fuga, temerosos de sufrir el mismo destino que el Maestro.

Sin embargo, entre la multitud había un joven ataviado con un vestido corto y una capa azulada, que era alcanzada por un soldado descolgado. Los Misterios

paralitúrgicos medievales, como el de Arnould Gréban (1420-1471) u otros alemanes, entendieron que aquel personaje escurridizo era Santiago el Menor, que, dadas sus semejanzas con Cristo, fue perseguido por un soldado que –como en la iluminación de Fouquet parecía ilustrarse– no atendió a la señal de Judas[306].

Asimismo, el celo de los artistas tardomedievales por crear, con las técnicas a su alcance, ambientes nocturnos tras el prendimiento, abrió la puerta a la posibilidad de figurar la huida de los discípulos en segundos planos, propuesta que alcanzó numerosos seguidores en los siglos posteriores. Así, por ejemplo, un seguidor de Dirk Bouts (1450-1460, Múnich, AP) [fig. 186], visualizaba cómo dos discípulos –visibles– se esfumaban en medio de la penumbra.





Figs. 185 y 186. La huida de los discípulos. *Horas de Étienne Chevallier,* Jean Fouquet, 1450. Chantilly, MCo, M.71; *El arresto de Cristo,* seguidor de Dirk Bouts, 1450-1460. Múnich, Alte Pinakothek.

El mismo Albrecht Dürer, en *La Gran Pasión* (1508, París, ML, 510 LR [fig. 140], y, tal vez por influencia suya, Hans Wechtlin (1490-1526, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-22.281) [fig. 172], visualizaban cómo, a las puertas del huerto, un soldado perseguía a un joven vestido con una capa[307]. Igualmente atraído por el incógnito testimonio de Marcos, Giuseppe Cesari, en unas trazas (1596-1597, Roma, GB) [fig.

[306] Réau, L., op. cit., p. 455; González Montañés, op. cit., p. 359.
[307] Los apóstoles huyen despavoridos, miedosos de sufrir el mismo destino que el maestro, en el *Arresto de Cristo* de Belisario Corenzio (ca. 1558-documentado en 1646, París, ML, INV 9616).

187], esbozaba cómo Judas por un lado, y seis condiscípulos por el otro, abandonaban Getsemaní. Peor suerte corría un personaje rezagado, que era perseguido –como en la obra de los grabadores alemanes– por uno de los guardias del sanedrín.



Fig. 187. *El prendimiento de Cristo,* Giuseppe Cesari, 1596-1597, Roma, Galleria Borghese.

Por su parte, Hieronymus Wierix, en su encargo de ilustrar la obra del padre Nadal, en la *Capitur Christus* (lám. 110, p. 249) [fig. 150], ilustraba con rigor teológico cómo seis discípulos huían horrorizados ante la amenaza de un soldado, que momentáneamente lograba alcanzar a un séptimo, vestido con una larga capa. Incluso, Jacques Stella (1596-1657, París, ML, INV 32885) [fig. 151] esbozaba cómo un soldado perseguía, blandiendo su espada, a un ángel, seguramente basándose en los autores que aventuraron una filiación angélica para el misterioso joven al que Marcos se refirió. Interián de Ayala, más tarde, compilaría las tradiciones históricas en torno a aquel enigmático personaje y expresaría su libre interpretación de los hechos:

> «Dos cosas son las que se suelen exâminar sobre este hecho: pero la primera no tiene relación con la Pintura, á saber, quien era aquel mozo: qüestion, que tratan diligentemente los más antiguos Padres, é Intérpretes de la Iglesia. Acerca de la qual, dexando á parte varias opiniones, que según yo pienso, son poco probables, juzgo que aquel mozo sería algún amante de Christo, que acaso moraba en la casa, que fácilmente se puede creer, habria en el mismo huerto, ó granja de Gethsemaní: el qual oyendo el ruido, sospechando, que no era otro sino Christo, que solía ir con freqüencia á orar en aquel lugar, y que él mismo era, á quien llevaban atado; como estuviese ya en la cama, se salió de repente: y por no perder tiempo vistiéndose, tomando una sábana de la misma cama para cubrirse de algún modo, salió al público, ó ya para socorrer á Christo, si pudiese; ó en caso de no poder, para ver á lo menos, en qué paraba aquel hecho. Con esto se satisface á la segunda disputa, que insinuamos arriba. Porque aquello con que el mozo se cubrió, y que el Evangelio llama *sindon*, no significa otra cosa, á mi parecer,

> sino lo que vulgarmente entendemos; esto es, un velo de lienzo, que hablando en Castellano llamamos *sábana*, con que se cubrió el joven en aquel caso repentino saliendo de la cama. No ignoro, que opínan de diverso modo hombres doctísimos, á quienes yo respeto mucho: pero á mí me parece mejor esta explicación más sencilla; pues, aunque admiro á hombres tan célebres, sin embargo no adhiero con tanta tenacidad á sus opiniones, que jure en sus palabras. Y así, este hecho, que he visto pintado algunas veces, puede cómodamente representarse como hemos explicado» (cap. XIV, p. 5).

### *El paso del torrente Cedrón*

Detenido Jesús, los cuatro evangelios trasladan el escenario de la acción hasta el sanedrín, donde al reo lo esperaban el sumo sacerdote Caifás, los ancianos y los escribas para interrogarlo. Nada mencionan los evangelistas sobre lo sucedido en el camino desde el huerto de Getsemaní hasta Jerusalén, desde época tardoromana frecuentado por miles de peregrinos, deseosos por pisar el «camino de la Cautividad» del Salvador. De lo que no hay duda es de que, de vuelta a Jerusalén, la turba de soldados tuvo que cruzar el valle del Cedrón, surcado por un torrente del mismo nombre –del que los evangelios sí dan fe cierta–, que riega el este de la ciudad y separa esta del monte de los Olivos, a cuyos pies se encontraba el huerto de Getsemaní. Salvado el Cedrón, la turba, de nuevo en Jerusalén, arrastró a Cristo hasta la puerta de la Fuente y desde allí debió subir una larga escalera, que conducía al barrio de Siloé[308].

Aun sin sustento escriturario, la *ductio Christi* generó, desde época de los santos Padres, un sinnúmero de textos proféticos, que trataron de persuadir a las comunidades de creyentes en el cumplimiento, durante el paso de Cristo por el torrente Cedrón, de las presuntas profecías anunciadas por el Antiguo Testamento. El Cedrón –leía Rohault de Fleury (1874)– era un valle profundo y obscuro que, algunas leyendas aseguraban, habría sido surcado por el mismo Satanás o por gigantes, encabezados por los reyes Og y Sehón de los Números (Nm 21,21-23)[309]. Porque, según la tradición cristiana, en aquel valle se hundían las raíces de la Antigua Alianza, superada por Cristo en la cruz. En aquel lugar se reconoció el valle de Josafat, allí donde se quemaron los ídolos que el Deuteronomio rechazaba (Dt 7,25) y, según Joel, tendría lugar el Juicio (Jl 4,1-2)[310]. En

[308] Manassero, A., *Ecce homo: storia del processo di Gesù,* Casa Editrice Ceschina, Milán, 1952, p. 19.
[309] Rohault de Fleury, C., op. cit., pp. 209-210.
[310] Storme, A., op. cit., p. 19.

este sentido, en la visión de Ezequiel se citaba un arroyo –de pronta fortuna teológica– que partía del templo de la Nueva Jerusalén:

> «A ambas márgenes del torrente crecerán toda clase de árboles frutales, cuyo follaje no se marchitará y cuyos frutos no se agotarán: producirán todos los meses frutos nuevos, porque esta agua viene del santuario. Sus frutos servirán de alimento, y sus hojas de medicina» (Ez 47,12).

Sin embargo, la profecía veterotestamentaria que más alentó las leyendas en torno a la *ductio Christi* fue, sin duda, el Salmo 109[311], cuando –desde la óptica de la exegética– profetizaba: «En el camino beberá del torrente, por eso levanta la cabeza» (Sl 109,7). San Jerónimo ya anunciaba, en relación con las palabras del salmista, que, en la madrugada de los ázimos, Jesús hizo un alto en el camino, para beber de un torrente de sufrimiento, o bien, para saciarse del agua de las gracias divinas, ganadas con la Pasión[312].

La literatura patrística sirvió de sustento teórico para que, la teología empática bajomedieval, tomara el Salterio como pretexto escriturario para recrearse en lo acaecido en el camino entre el huerto de los Olivos y el sanedrín. Ya en el doscientos, Ludolfo de Sajonia lamentaba: «¡Oh, con cuanta violencia lo condujeron por el valle de Josafat, y a la falda de la colina! Vencido por la fatiga y la incomodidad, pasó por el arroyo de Cedrón para que se cumpliera la Escritura, que dice: 'en el camino beberá del torrente…'»[313]; y en la órbita franciscana, las *Meditaciones de la Pasión* de Buenaventura invitaban al fiel a visualizar a Jesús saliendo detenido hacia Jerusalén, y le explicaba, como si él mismo hubiera sido testigo de lo ocurrido aquella noche:

> «Considera ahora cómo es conducido por aquellos malvados por el arroyo, cuesta arriba, hacia Jerusalén con grande prisa y angustia, atadas las manos a la espalda, despojado de su túnica, vestido de un sayo ignominioso, descubierta la cabeza, encorvado por la fatiga y caminando con grande aceleración»[314].

Las palabras del Cartujano y del Doctor Seráfico bien podrían haber redoblado el interés de la literatura bajomedieval por dar a contemplar, sobre los cimientos proféticos, los tormentos sufridos por Cristo a su salida de Getsemaní, profusamente estudiados por Marrow (1979). La idea, omnipresente en los pasionistas de la época, de

[311] Marrow, J. H., op. cit., p. 104.
[312] Schenone, H. H., op. cit., pp. 191-193.
[313] Citado por Marrow, J. H., op. cit., p. 105.
[314] Buenaventura (San), *Obras completas de San Buenaventura*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1946, p. 177.

Cristo como la oveja muda ante su trasquilador (Is 53,7) o como «un cordero manso, que es llevado a ser víctima» (Jr 11,19) para que se cumplieran en él los designios divinos, sirvió de cimiento para articular cruentas historias extracanónicas. El abad cisterciense austríaco Ulrich von Lilienfeld (1308-1358), en su exitoso *Concordantiae caritatis*, aventuraba que a causa de los ancianos de la ciudad «tomarán una novilla del rebaño y la llevarán a un valle áspero y pedregoso, que nunca fue arado, ni sembrado»[315]; y más tarde, un pasionista holandés afirmaba que «lo arrastraron sobre el torrente Cedrón», para materializar la manidísima profecía del Salmo 109 (La Haya, KB, MS 135 E 6, fol. 21r)[316], idea en que la visualidad artística incidió con ahínco.

Así, la leyenda de la Pasión había cubierto cualquier elipsis evangélica. Cada paso que el Salvador dio, de Getsemaní al calvario, era una muestra desgarradora de su duro sacrificio y, así, una nueva oportunidad para la fe. Aun cuando, como al paso de la turba por el arroyo del Cedrón, lo ocurrido no tuviera demasiada transcendencia. Incluso así, la emoción de verse materializado lo leído, comentado y creído en las iglesias, condujo en tiempos de la *Devotio moderna* a producir imágenes con que los fieles pudieran empatizar con el sufrimiento de Cristo, esposado y maltratado por los soldados, a su paso por el torrente Cedrón.

De hecho, ya constatamos cómo, durante los últimos compases de la Edad Media y la protomodernidad, Schongauer o El Bosco invitaron a contemplar la salida de Cristo del huerto, camino del juicio. Incluso, al tenor de la religiosidad pasionista centroeuropea, algún miniaturista como el Maestro de los Triunfos, en unas horas (1505-1510, Nueva York, MoL, M.618, fol. 7r) [fig. 188], o el gran Simon Bening, en el *Cuadríptico de Stein* (1523-1526, Baltimore, WAG, W 442) [fig. 189], osó a descomponer su narración del prendimiento en dos tipos: el arresto en Getsemaní y la llevada de Cristo a disposición de las autoridades religiosas, unas veces aún a las afueras de Jerusalén y otras ya a las puertas del sanedrín.

[315] Citado por Marrow, J. H., op. cit., p. 99.
[316] Citado por Marrow, J. H., op. cit., p. 105.





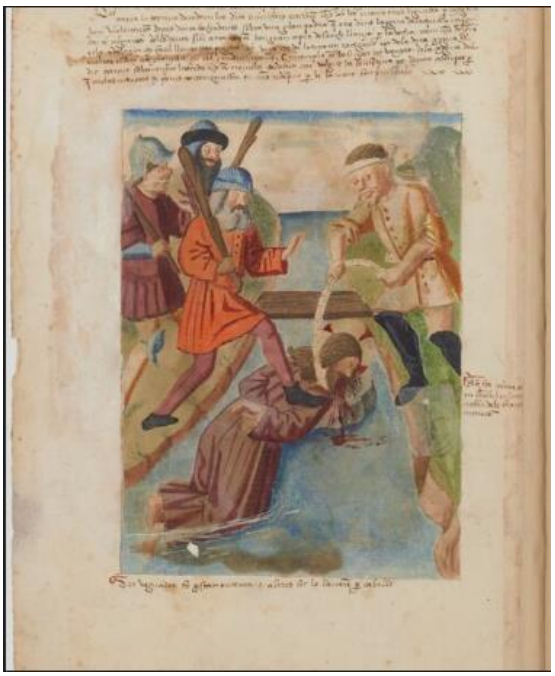
Figs. 188 y 189. La *ductio Christi*. Libro de horas, Maestro de los Triunfos, 1505-1510. Nueva York, Morgan Library, M.618, fol. 7r; *Cuadríptico de Stein*, Simon Bening, 1523-1526. Baltimore, Walters Art Gallery, W 442.

Aquel mismo contexto teológico y visual hizo florecer las primeras imágenes del paso de Cristo por el torrente Cedrón. Marrow (1979) y Schenone (1998) convinieron en situar el primer exponente del tipo en una serie xilográfica alemana dedicada a las siete caídas (1490-1500, Viena, Zi, RDK VI, 1367, Abb. 1) [fig. 190], punto de partida de otras imágenes pasionistas. En la estampa, el xilógrafo grababa una traducción icónica fiel al acervo literario medieval: Cristo, atado de manos y pies, caía de bruces sobre las aguas del torrente de las amarguras, empujado desde un puentecillo por la guardia del sanedrín. A lo lejos, la Virgen Dolorosa y san Juan, el discípulo amado, acompañaban a Cristo en su tránsito, idea conmovedora en que la teología medieval insistió –como veremos– caída tras caída, bajo la maestría de virtuosos autores, como santa Brígida de Suecia, Ludolfo de Sajonia o sor Isabel de Villena.

A principios del quinientos, un obrador valenciano, que tal vez conocía la estampa alemana, ilustró el paso del Cedrón en un *Speculum animae* (París, BNF, esp. 544, fol. 19v) [fig. 191], libro de meditaciones ejemplarizantes dedicado a las clarisas

del convento de la Trinidad de València[317], que se recreaba literaria y visualmente en las vejaciones sufridas por Cristo, ya nacieran del relato evangélico o de la creatividad bajomedieval[318]. En esta comunidad franciscana, ya antes, la *Imitatio Christi* que su antigua abadesa, sor Isabel de Villena, escribió para sus hermanas, debió dejar huella profunda. Ahora, en su nuevo *Speculum animae*, las monjas podían visualizar cómo Jesús llegaba al fondo del Cedrón atado del cuello por un soldado, cuando se veía sorprendido por otro, armado con un garrote, que lo tumbaba en el agua y lo pisaba por la espalda, para tratar de ahogarlo.



Figs 190 y 191. El paso del torrente Cedrón. Serie xilográfica alemana de las siete caídas, 1490-1500, Viena, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, RDK VI, 1367, Abb. 1; *Speculum animae*, principios del s. XVI, París, Bibliothèque Nationale de France, esp. 544, fol. 19v.

Tanto en la xilografía alemana como en la imagen del *Speculum*, el torrente del Cedrón, que no pasaba de ser un riachuelo, era salvado por una tablilla de madera, que otros convirtieron en sólidos puentes sobre un río caudaloso. El puente del arroyo, lejos de convertirse en un elemento significante, nunca pasó de ser una mera referencia locativa de la que tratadistas y artistas se sirvieron para situar la caída de Jesús, a medio camino entre Getsemaní y Jerusalén. Prueba de ello es que, más allá del tipo del paso del Cedrón, el puente sobre el arroyo apareció en muchas otras imágenes de la Pasión. Es el caso de dos estampas de Hieronymus Wierix para la obra del jesuita Jerónimo

[317] Rodríguez Barral, P., «La tabla espinaria: un motivo iconográfico de origen nórdico en el arte valenciano del siglo XV», *Archivo de Arte Español*, 319 (2007), p. 312.
[318] Rodríguez Barral, P., op. cit., 2008, p. 161.

Nadal, referidas respectivamente a la entrada de Jesús en Jerusalén y la oración en el huerto (1607, lám. 87 y 107), en que se unía Jerusalén y el monte de los Olivos con dos puentecillos sobre el arroyo. En ambos casos se manifiesta el esfuerzo postridentino por el rigor y fidelidad a la geografía bíblica canónicamente entendida[319].

La mística barroca hispana exploró, con ahínco, las vías para atraer a los fieles a la devoción por el camino de la emocionalidad, si era preciso apropiándose de antiguas leyendas medievales, que –en el Cedrón queda patente– la censura de Trento no había conseguido extirpar. El jesuita Luis de la Puente, buen conocedor de la obra de Buenaventura, en sus *Meditaciones de los Misterios de Nuestra Santa Fe* consagró todo un capítulo a recrearse en «Los Misterios de la Pasión que sucedieron esta noche después del Prendimiento» y en él meditaba, sin olvidar detalle, las crueldades que la judiada profirió a Cristo camino del sanedrín:

> «Porque era llevado con grande crueldad de sus enemigos, tirando de Él por las sogas, dándole golpes y empellones, haciéndole ir aprisa, medio corriendo y tropezando y arrodillando, como en semejantes casos suele acontecer a los que van presos y maniatados (…). La fatiga que sentía el cuerpo tierno de Cristo nuestro Señor por razón del sudor de sangre que poco antes había tenido, y puédese creer que con la demasiada furia con que le llevaban se tornarían a abrir los poros y a sudar de nuevo, si no sangre, a lo menos sudor de congoja y fatiga. También al pasar el arroyo de Cedrón, quizá tropezaría en aquellas piedras y caería, bebiendo, no del agua del arroyo, sino del arroyo de las fatigas y amarguras que traspasaban su corazón (…). Padeció nuestro Señor en este camino grande ignominia, siendo llevado como ladrón, con gran vocinglería, y especialmente al tiempo que entraban por la puerta de la ciudad levantarían el grito aquellos fieros ministros del demonio, pregonando la presa que llevaban con grande orgullo»[320].

Por último, De la Puente subrayaba cómo, frente a la ferocidad de los soldados, y a los desplantes pecaminosos de los fieles, «Cristo nuestro Señor iba por el camino con grande humildad y paciencia, ofreciendo con grande caridad al Padre Eterno aquellos sus pasos trabajosos en satisfacción de los que nosotros damos para ofenderle, sacando de esto afectos de agradecimiento y de imitación»: la *imitatio Christi* era el objetivo último de transmitir –por escrito, desde los púlpitos y visualmente– los padecimientos redentores de Cristo.

---

[319] Sánchez López, J. A., «*Devotio moderna*, dramaturgia procesional e inventiva barroca. El paso de La Puente del Cedrón», *Baetica. Estudios de Arte. Geografía e Historia*, 28 (2006), p. 199.
[320] Puente, L. de la (1935), *Meditaciones de los Misterios de Nuestra Santa Fe con la práctica de la Oración mental sobre ellos*, vol. 2, Madrid, pp. 219-221.

La truculencia de los místicos rozaba la erótica sagrada en *El Comulgatorio* (1655) de Baltasar Gracián, cuando el cuerpo maltratado de Jesús era asimilado con la comunión eucarística, voto a la sensualidad que venía sirviendo de acicate para alentar la piedad en torno a la Pasión de Cristo en las clausuras de los beaterios[321].

Frente a la vehemencia –casi lacrimosa– de unos, en época moderna no faltaron voces que cargaron contra estos relatos apócrifos. El mismo teólogo flamenco Johannes Molanus dedicó un extracto de su tratado *De historia SS. imaginum et picturarum, pro vero earum contra abusus* (1570) a comentar, desde la ortodoxia tridentina, el «tránsito de Cristo por el torrente Cedrón». Tras compilar las fuentes teológicas que se habían referido a tal episodio, el tratadista concluía tolerar las escasas imágenes derivadas de aquellas fuentes, no sin espetar cierta lejanía respecto a las mismas:

> «Estos, según creo, son suficientes para refutar la exposición dada en primer lugar, y la narración que surgió de ella, en la que Cristo fue capturado por los soldados, derrotado y arrojado por un puente al torrente inferior del Cedrón. He leído una pequeña historia insertada en no pocos libros de oraciones. De allí nació la Imagen, ciertamente tolerable, pero, al parecer, no extensa, que sin embargo es frecuente y se ve en Lovaina, en el Oratorio de los frailes menores, a quienes llaman Capuchinos, los cuales tienen la mayor parte de la cabeza cubierta» (lib. IV, cap. III, p. 414)[322].

Tal vez a semejanza del virtuoso teólogo flamenco, Luis de la Palma, místico hispano muy leído en el siglo XVIII, llamaba la atención sobre estas leyendas populares, fabricadas –insinuaba– por ciertos eclesiásticos: «Porqué, de qué sirve en la Pasión del Señor exagerar y decir cosas que no pasaron, no más que mover al vulgo a las lágrimas y a compasión como si la verdad de lo que pasó y de lo que cuentan los Evangelistas no hubiese sobrados motivos para llorar y compadecerse (…)»[323]. En este sentido, Juan Interián de Ayala, escéptico ante estos relatos populares y su traducción visual, escribía al «pintor cristiano y erudito»:

> «Mas, el que se pinte arrojado de una puentecilla a aquel arroyo que está junto a Jerusalén y media entre dicha ciudad y la granja o huerto de Getsemaní, que en las Escrituras se llama 'arroyo del Cedrón', es objeto de pías meditaciones y (si se quiere) de revelaciones, las que como no las tengo por muy dignas de reprehensión una vez pintadas, tampoco persuadiré con facilidad que se pinten» (cap. XIV, p. 74).

[321] Marrow, J. H., op. cit., 1979, p. 14.
[322] El texto original de Molanus indica: *«Haec, ut quidem arbitror, sufficient improbandae expositioni primo loco allatae, indeque ortae narrationi, qua Christum a militibus captum vincitumque, è ponticulo dejectum ferunt in subjectum Torrentem Cedron. Quam narraunticulam libellis precatoriis non ita paucis insertam legi. Ex ea vero nata est Imago, toleranda quidem, at, ut videtur, non extendenda, quae utcunque frequens est, et Lovanii cum alibi visitur, tum in Oratorio FF. Minorum, quos a longiori capitis integumento Capucinos appellant»*.
[323] Citado por Schenone, H. H., op. cit., p. 195.

Interián de Ayala, cuando se refería a Cristo «arrojado de una puentecilla a aquel arroyo», bien podría estar fijándose en las láminas que ilustran el libro de otro jesuita, el flamenco Jodocus Andries, que intitula *Perpetua crux sive Passio Jesu Christi a puncto incarnationis ad extremum vitæ quadragenis iconibus explicate & Altera Perpetua Crux Jesu Christi* (1652) [fig. 193]. Las meditaciones de Andries sobre el paso del Cedrón se acompañaban de una estampa donde los soldados habían arrojado a Cristo, con las manos inmovilizadas, del puente al arroyo, y ahora intentaban, con fuerza, arrastrarlo para que siguiera su marcha hacia Jerusalén.

En los Países Bajos, sin embargo, no suponía ninguna novedad la representación del paso del Cedrón. Veinte años antes, el holandés Willem Outgertsz (1624, Ámsterdam, RijM, RP-P-BI-35) [fig. 192] ya había estampado una imagen de Cristo caído de rodillas sobre las aguas del torrente y sometido a toda suerte de vejaciones (golpes con las lanzas, pedradas con los cantos rodados, tirones de la cadena que lo inmovilizaba, etc.) por parte de la guardia, a la que se asimilaba con un perro labrador.



Figs. 192 y 193. Paso del torrente Cedrón, Willem Outgertsz, 1624. Ámsterdam, Rijksmuseum, RP-P-BI-35; *Perpetua crux sive Passio Jesu Christi a puncto incarnationis ad extremum vitæ quadragenis iconibus explicate & Altera Perpetua Crux Jesu Christi*, 1652, fol. 54.

Pese a las críticas de La Palma o de Interián de Ayala, la devoción a la caída de Cristo en el Cedrón, y con ella su traducción visual, mantuvieron buena salud. Aunque siempre reducidos en número, dada la irrelevancia del pasaje, el siglo XVII cuenta con otros exponentes del tipo, como *El paso del torrente Cedrón* que Frans Francken II

pintó para el monasterio de la Concepción del Carmen de las MM. Carmelitas Descalzas de Valladolid (ca. 1630) [fig. 191]. Francken volvía a conectar las dos orillas del arroyo con un puentecillo, abarrotado por un tumulto de soldados, armados e iluminados con linternas y antorchas –tomadas del pasaje del prendimiento–, que se mofaban a gritos de Jesús. Lleno el puente, los judíos arrastraban a Cristo de la capa por dentro del agua, a las órdenes de un miliciano a caballo, acompañado de un niño, tal vez Malco. Entre tanto maltrato, Cristo se abandonaba en el Padre, dirigiendo su mirada confiada al cielo, iluminado por la luna, que anuncia la cercanía del plenilunio pascual.



Fig 194. *Paso del torrente Cedrón*, Frans Francken II, ca. 1630, Valladolid, monasterio de la Concepción del Carmen.

La fervorosa creencia en aquel supuesto alto en el camino de vuelta a Jerusalén suscitó, incluso, la fundación de cofradías que intensificaron el culto en torno al suceso, como la hermandad del Señor de la Puente del Cedrón fundada a mediados del seiscientos en la parroquia de San Juan de Málaga. El primer paso de la hermandad, destruido en 1810 por el Francés, constaba de una imagen de Cristo maniatado sobre el puente del Cedrón, al que un nutrido grupo de figurantes vivientes, debidamente afeados con caretas y morriones, se encargaban de maltratar, a la manera de los dramas litúrgicos barrocos[324].

Precisamente en Málaga, hacia finales del siglo XVII, la devoción popular –quizás acrecentada por la hermandad– por los dolores de Cristo en el puente del Cedrón llevó a editar, en la imprenta de Joseph Gutiérrez, unos cantos anónimos de la

[324] Sánchez López, J. A., op. cit., pp. 210-211.

*Pasión y Muerte de N. Sr. Jesucristo,* que abstraían los sufrimientos de Jesús –llamó la atención Schenone (1998)– de un modo semejante a como lo hizo, décadas atrás, Francken:

Ya los sayones crueles,
y la falsa compañía,
iba marchando con Cristo,
con grandes voces y gritas,
y con tanta polvareda,
que con ser noche se via,
vueltas de las linternas,
y espadas que relucían.

…….

Otros davan silbidos,
como cuando al Toro lidian,
por gastarle la paciencia,
para ver si la perdía;
y en este mal tratamiento,
tan encarnizado iban,
que el lugar a donde estaban,
ellos mismos no sabían,
hasta que al Cedrón llegaron,
Que aqueste nombre tenía,
un cenagoso arroyuelo,
del agua que se perdía,
y como mal paso era,
estaba una puentecilla,
para pasar de la Huerta,
angosta, y mal prevenida,
y como la tropa toda,
por la puente no cabía,
y era menester espacio,
para tan grande avenida,
la Justicia, y los soldados,
llevaban tanta codicia,
de encerrar presto en la cárcel,
al verdadero Mesías:
por el cenagar lo entraron,
sin guardarle cortesía,
ni repararon su daño,
a los que asido traían.
A donde el hediondo cieno,
que llegaba a las rodillas,
fue causa a algunos soldados
de gran contento y de risa,
viendo la penosa entrada
y fatigosa salida,
dando el tropel en el cieno,
sin mirar lo que hacían.
Allí fueron las risadas,
la mofa, y también la grita,
y el mirar al Nazareno,
para ver como salía.
Salió Christo maltratado,
y aquellos que con el iban
que codiciosas llevaban
la Santa Persona asida:
los quales enbravecidos,
y con diabólica ira,
a el Sacro Cordero echaron la
culpa y lo maldecían.

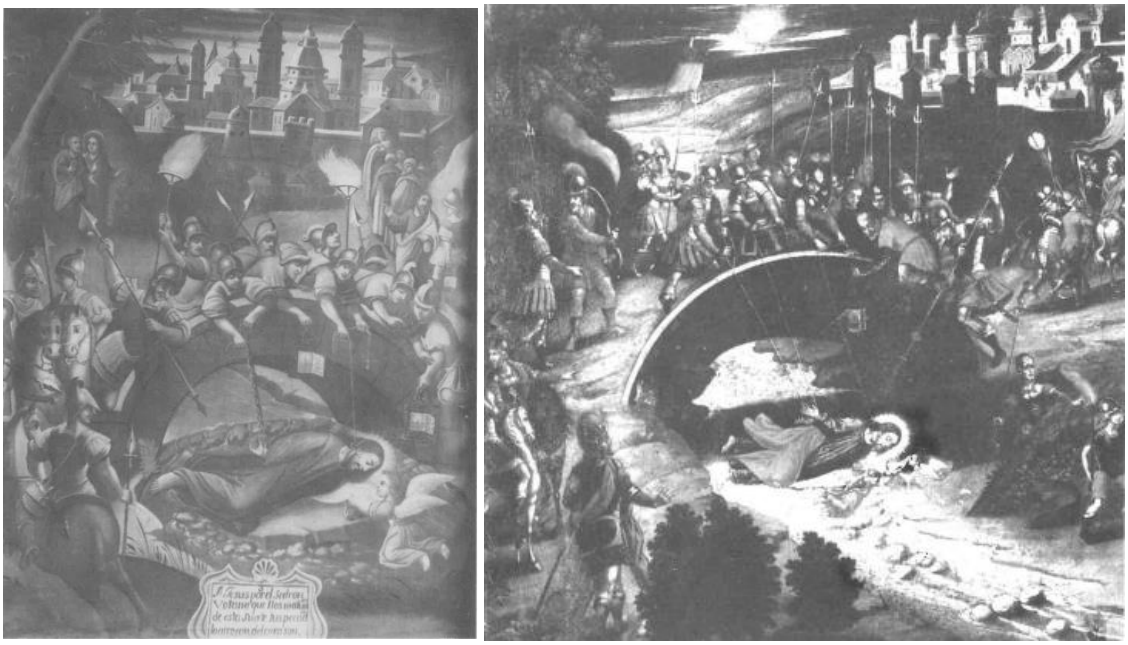
Palomino en su tratado recogía la antigua tradición visual del paso del Cedrón y describía: «Y en tanto, solamente añadiremos las estampas que de sus sagrados pies y manos dexó señaladas en la piedra del arroyo Cedrón, cayendo sobre ellas Christo señor nuestro, quando lo arrojaron de la puente los infames ministros llevandole preso», refiriéndose a una tradición, recogida por Juan Pagnot, que contaba que las huellas de las manos y pies de Cristo quedaron impresas en las rocas del arroyo[325].

El calor devocional –y su traducción visual– por el paso del Cedrón, alcanzó con vigorosidad el otro lado del Atlántico, hasta la América colonial, profusamente estudiada por Schenone (1998). Los artistas coloniales a quienes, durante el siglo XVIII, se encargó visualizar esta tradición debieron abrevar en las descripciones que de ella hizo Palomino y en los referentes visuales, aún desconocidos, en que el tratadista debió basarse. En sus manos se perpetuó la costumbre, cruel en la medida que efectiva, de visualizar a Cristo tirado puente abajo por los soldados, latente en tres lienzos anónimos

[325] Citado por Schenone, H. H., op. cit., pp. 195-197.

de lectura semejante (anónimo ayacuchano, s. XVIII, Buenos Aires, Cp; anónimo ayacuchano, s. XVIII, Lima, iglesia del Pilar; s. XVIII, Lima, Cp) [figs. 192 y 193].

En ellos, la judiada, asomada al puente, lanza a Cristo, con las cuerdas con que lo atan, de bruces al agua, infestada de rocas. A estas piedras de tormento hace referencia Juan Miguel Bivas en su particular traducción de las *Meditaciones de san Buenaventura, sobre la Passión de nuestro Salvador Jesu Christo* (1659), cuando describía con crudeza: «yo le he visto arrastrar como à un perro por el arroyo del torrente, lleno de piedras tan agudas, que le han apartado las uñas dé los pies» (p. 87).



Figs 195 y 196. El paso del torrente Cedrón. Anónimo ayacuchano, s. XVIII, Lima, iglesia del Pilar; s. XVIII, Lima, Cp.

Todavía después del ataque de Pedro y del gesto que Jesús había tenido con él, Malco sigue marcando el paso de sus colegas con una linterna, que –ya convencional– continúa sirviéndole de atributo diferenciador. Entre crueldades, como singularidad autóctona, algún ángel enviado por el Padre seca el rostro empapado de Cristo[326].

[326] Schenone (1998) documenta también pinturas del paso del Cedrón en el santuario mexicano de Atotonilco (anónimo mexicano, s. XVIII), en la colección del Filanbanco de Quito (anónimo quiteño, s. XVIII), en el monasterio de Santa Teresa de Ayacucho, en Perú (anónimo ayacuchano, s. XVIII), en el monasterio de Santa Teresa de Cuzco (anónimo cuzqueño, s. XVIII), en el Museo Pedro de Osma de Lima (¿anónimo cuzqueño?, s. XVIII) y en el monasterio de Santa Clara de Cochabamba (¿anónimo cuzqueño?, s. XVIII).

## EL PROCESO RELIGIOSO

Jesús fue, ante todo, un rabino radical, inconforme con las actitudes heterodoxas en que se habrían perdido las autoridades hebreas[1]. Frente a su relajación de costumbres, durante los años de ministerio público, Jesús predicó a las gentes –según los evangelios– nuevos valores en la relación con Dios, con éxito limitado y siempre ante el recelo de los príncipes hebreos. Finalmente, la desconfianza de las autoridades con las ideas sediciosas de Jesús habría estallado, en el lapso de pocos años, en aquella Pascua en Jerusalén.

De hecho, su detención en Getsemaní habría sido urdida, con la colaboración del Iscariote, por las autoridades judías, quienes con nocturnidad y sin la autorización de la prefectura romana, habrían reclamado a Jesús a su disposición. Según la narración de los sinópticos, la guardia judía lo habría arrastrado, directamente, hasta el palacio del sumo sacerdote entonces nombrado por la autoridad romana, Caifás. Solamente Juan, el cuarto evangelista, cita –en connivencia con Hechos– el paso previo de Jesús por casa del suegro de aquel, Anás, que mantenía la dignidad de presidente del sanedrín[2]; consejo de sabios compuesto por setenta rabinos prominentes, ancianos y escribas, con el sumo sacerdote al frente, al que se atribuyeron, incluso después de la conquista romana, altos poderes judiciales[3].

La *Mishná*, la Ley judía, había fundado tres tribunales: una cámara baja con tres jueces, con potestad para juzgar los delitos ordinarios; una corte intermedia, de veintitrés magistrados, que cubría cuestiones criminales e incluso capitales a nivel regional; y, en el culmen de la jerarquía judicial, había instituido el tribunal supremo de la *Mishná* o gran sanedrín, que se situó en la sala de la *Lishkāt haGāzîth* del templo de Jerusalén[4], centro y aglutinante de la religión hebrea[5]. En la Ley mosaica se escribía sobre aquel tribunal:

> «Eran tres: uno para escribir los discursos de aquellos que hablaban a favor, el otro para escribir los discursos de aquellos que hablaban en contra, y un tercero para escribir tanto

[1] Jossa, G., *Il processo di Gesù*, Paideia Editrice, Turín, 2002, pp. 26-29.
[2] El concepto sanedrín procede del griego *synédrion*, vocablo con múltiples significados. Con él se definía al consejo de guerra, pero también a un grupo de sabios que redactaban las leyes, coherente con las atribuciones hebreas (Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), *Dizionario Passione di Gesù Cristo*, Edizioni Messaggero, Padua, 2021, pp. 985-986).
[3] Jossa, G., op. cit., p. 74.
[4] Vermes, G., *La passione*, Editrice Queriniana, Brescia, 2007, pp. 23-26.
[5] La religión hebrea, representada en el templo de Jerusalén, era el aglutinante de la sociedad judía. La religión hebrea se gobernaba por las Sagradas Escrituras, que no solo recogían las revelaciones teológicas sobre las que se fundaban las creencias religiosas, sino que en ellas se basaban las construcciones nacionales (Schiavone, A., *Ponzio Pilato. Un enigma tra storia e memoria*, Giulio Einaudi editore, Turín, 2016, p. 14).

> los discursos de quien habla a favor, que para escribir los discursos de quien habla en contra. Y tres filas de discípulos de los Doctores se sentaban delante de ellos, cada uno conocía su puesto»[6].

Al sanedrín, centro de las estructuras judías, le era reservada la potestad de juzgar al rey, título que Jesús se había atribuido; de ampliar los dominios del templo y la ciudad de Jerusalén, y en sus miembros se confiaba la interpretación de la Ley, particularmente en casos de incurrencia en ofensa religiosa[7]. De aquí que el proceso religioso contra Cristo se iniciara allí. Aunque sin poderes para condenar a muerte a Jesús, Anás, Caifás y su consejo de sabios debían aclarar la doctrina del detenido[8]. Se configuraba, así, lo que se ha convenido en llamar el proceso religioso contra Cristo[9].

El germen y posterior fortuna artística de la visualidad del proceso religioso contra Cristo, fue pareja a la escasa relevancia procesal de sus protagonistas. Al componer sus ciclos de Pasión, muchos artistas prescindieron de aquellas imágenes, en detrimento de otras con mayor vehemencia narrativa y/o transcendencia en la continuidad del pasaje. Aunque muy pronto, los sucesos acaecidos aquella noche se usaron como pretexto para lanzar un intenso ataque –teológico y después visual– contra los verdugos de Cristo, en que no se escatimó en recursos a la violencia simbólica, como el afeado de los personajes o incluso su animalización, enloquecimiento y embriaguez. Eran recursos retóricos destinados a mover a piedad a los fieles, que en Europa contribuyeron significativamente a la creación de un pensamiento antisemita, de graves repercusiones sociales.

En otro plano de la narración, el Evangelio relata que, mientras Cristo erraba por el palacio del sumo sacerdote, el apóstol Pedro, que lo había seguido de lejos, se topó en el atrio con un grupo de personajes, que lo acusaron de estar implicado en la causa de Jesús. A aquellas acusaciones, el *princeps apostolorum* respondió negando, hasta tres veces, cualquier relación con el Maestro, como Cristo le había predicho camino de Getsemaní. Se trató de un pecado mortal, e inmediato arrepentimiento, que el cristianismo

[6] Citado por Piattelli, D., «Lo portarono da Caifa, sommo sacerdote (Matth. 24,57): la giurisdizione del Sinedrio». En: Amarelli, F. y Lucrezi, F., *Il processo contro Gesù*, Casa Editrice Jovene, Nápoles, 1999, p. 83.
[7] Santalucia, B., «Lo portarono via e lo consegnarono al governatore Ponzio Pilato (Matth. 27,2): la giurisdizione del prefetto de Giudea». En: Amarelli, F. y Lucrezi, F., *Il processo contro Gesù*, Casa Editrice Jovene, Nápoles, 1999, p. 96-97.
[8] Hourihane, C., *Pontius Pilate, anti-semitism and the Passion in medieval art*, Princeton University Press, Princeton, 2009, p. 9-10.
[9] Jossa, G., op. cit., p. 72.

visualizó profusamente desde fechas muy tempranas, en virtud de *exemplum* visivo de la doctrina cristiana sobre la reconciliación.

Paulatinamente a partir del siglo IV, este conglomerado de relatos, coincidentes en muchos versículos y enriquecidos en sus divergencias y añadiduras extracanónicas, se visualizaron sobre el soporte artístico con propósitos salvíficos. Ahora, el amplio corpus visual resultante podemos armonizarlo en hasta ocho tipos iconográficos distintos, que se suceden según las secuencias evangélicas: Cristo ante Anás, Cristo es conducido a Caifás, Cristo ante Caifás, Cristo ante Anás y Caifás, las negaciones de Pedro, el arrepentimiento de Pedro y los primeros escarnios a Cristo.

### *Cristo ante Anás*

Una vez prendido, Jesús fue arrastrado a disposición de Anás[10], prohombre en quien el emperador Quirino había confiado, entre los años 6 y 15 d.C., la dignidad de sumo sacerdote de Israel[11]. Como se desprende del relato bíblico, Anás mantuvo el rango aún después que fuera depuesto del cargo a favor de Caifás, su yerno. Este permitió a su suegro actuar en virtud de presidente del sanedrín.

Los Hechos de los Apóstoles ya recogieron la tradición que identificaba en Anás a uno de los instigadores de la revuelta contra Jesús, cuando narraban: «al día siguiente se reunieron en Jerusalén sus jefes, ancianos y escribas, el sumo sacerdote Anás, Caifás, Jonatán, Alejandro y cuantos eran de la estirpe de sumos sacerdotes» (Hch 4,5-6). En la escritura de su evangelio, san Juan recogió aquella vieja tradición y trató de historiarla, haciendo referencia a la relación de parentesco que unía a Anás con Caifás[12]:

> «(…) le ataron y lo condujeron primero a casa de Anás, pues era suegro de Caifás, el sumo sacerdote de aquel año. Caifás era el que había aconsejado a los judíos que convenía que muriera un solo hombre por el pueblo (…). El sumo sacerdote interrogó a Jesús sobre sus discípulos y su doctrina. Jesús le respondió: 'He hablado abiertamente ante todo el mundo; he enseñado siempre en la sinagoga y en el Templo, donde se reúnen todos los judíos, y no he hablado nada a ocultas. ¿Por qué me preguntas? Pregunta a los que me

[10] El nombre de Anás es la abreviatura del hebreo *chananiāh*, vocablo resultado de la unión de los conceptos *channah* (gracia) y *Yah* (Dios) (Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), op. cit., p. 27).
[11] La dignidad del sumo sacerdocio estuvo reservada a los sadoquitas hasta la época de Antíoco IV (175-164 a.C.), cuando les sucedieron los asmoneos. Estos últimos fueron depuestos a raíz de la conquista de Jerusalén de Herodes el Grande (37 a.C.), que impuso la elección imperial del cargo (Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), op. cit., pp. 27-28).
[12] En el Nuevo Testamento, Anás es citado solamente en cuatro ocasiones: Lc 3,2; Jn 18,13.24; Hch 4,6 (Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), op. cit., p. 28).

> han oído de qué les he hablado; ellos saben lo que he dicho'. Apenas dijo esto, uno de los guardias que allí estaba, dio una bofetada a Jesús, diciendo: '¿Así contestas al sumo sacerdote?'. Jesús le respondió: 'Si he hablado mal, declara lo que está mal; pero si he hablado bien, ¿por qué me pegas?'» (Jn 18, 12-14; 19-23)[13].

De hecho, según san Agustín, el paso de Jesús por casa de Anás no se debió tanto a que este fuera colega de Caifás «sino por ser su yerno». Y a propósito teoriza que «es de creer que esto fue hecho de acuerdo con la voluntad de Caifás o también porque sus casas están de tal forma colocadas, que no podían dejar de pasar por la casa de Anás» (*Tratado sobre el Ev. de Juan*, 113, 5)[14].

La tradición cristiana atribuyó a Anás y a Caifás, máximos dignatarios religiosos de Israel, y a sus secuaces, gran cargo de responsabilidad en la persecución y muerte de Jesús. Afirmaba Cirilo de Alejandría que Cristo había sido «capturado por medio de las artimañas de Anás y la ayuda de personas pagadas para ello; cazan con lazo a la víctima sacrosanta, es decir, a Cristo, y se lo llevan dentro para ser conducido ante el cabecilla e instigador del injusto asesinato», es decir, Caifás (*Comentario al Ev. de Juan*, 11, 13)[15]. A todo esto, Juan Crisóstomo aún añadía, incidiendo en la ignorancia de los verdugos, que «con regocijo estaban haciendo desfilar su triunfo como se erigieran un trofeo» (*Homilías sobre el Ev. de Juan*, 83,2)[16]; supuesta actitud jocosa que tuvo una amplia repercusión visual.

Aun así, la irrelevancia fáctica de Anás, llevó a la mayoría de autores cristianos y, tras ellos, a muchos artistas, a apartarlo de la secuencia del proceso. De hecho, las primeras visualizaciones de Anás fueron deudoras del poder judicial de Caifás; durante seiscientos años, Anás siempre interrogó figuradamente a Cristo en presencia de su yerno –como trataremos en el epígrafe correspondiente–.

---

[13] *«Cohors ergo et tribunus et ministri Iudaeorum comprehenderunt Iesum et ligaverunt eum et adduxerunt ad Annam primum; erat enim socer Caiphae, qui erat pontifex anni illius. Erat autem Caiphas, qui consilium dederat Iudaeis: 'Expedit unum hominem mori pro populo' (...). Pontifex ergo interrogavit Iesum de discipulis suis et de doctrina eius. Respondit ei Iesus: 'Ego palam locutus sum mundo; ego semper docui in synagoga et in templo, quo omnes Iudaei conveniunt, et in occulto locutus sum nihil. Quid me interrogas? Interroga eos, qui audierunt quid locutus sum ipsis; ecce hi sciunt, quae dixerim ego'. Haec autem cum dixisset, unus assistens ministrorum dedit alapam Iesu dicens: 'Sic respondes pontifici?'. Respondit ei Iesus: 'Si male locutus sum, testimonium perhibe de malo; si autem bene, quid me caedis?'»* (Jn 18, 12-14, 19-23).
[14] Trad. esp. BCPI, vol. 4b, pp. 363-364. Lleva a CCL 36,639: BAC 165,558-559.
[15] Trad. esp. BCPI, vol. 4b, p. 354. Lleva a Pusey 3,28-29.
[16] Trad. esp. BCPI, vol. 4b, p. 354. Lleva a PG 59,449: BPa 55,247.

En el siglo X se ha documentado una primera tentativa de visualizar el juicio de Anás en el *Codex Egberti* (977-993, Trier, WBST, 24, fol. 80v) [fig. 52], manuscrito otoniano en cuyas iluminaciones se presenta a *Annas* rasgándose las vestiduras en reacción al órdago que Jesús le propone, gesto que, en realidad, los evangelios atribuyen a Caifás. Esta confusión de roles, seguramente poco meditada, se mantuvo perenne en la tradición bizantina, donde todavía reapareció en el trescientos, en las pinturas murales de las iglesias monásticas de Staro Nagoričino (1317) y de Marko, ambas en Macedonia[17].

Ante tales confusiones, las primeras visualizaciones ciertas del interrogatorio –autónomo– de Anás corresponden a dos evangelios constantinopolitanos del siglo XI (París, BNF, gr.74, fol. 203v; Florencia, BLF, Plut. VI.23, fol. 56r) [fig. 1]. En ambos, el tumulto de soldados que ha detenido a Cristo en Getsemaní, lo conduce ahora, entre agravios, ante Anás, un anciano que en el primer manuscrito interroga a Jesús apoltronado en un curul elevado, síntoma visual de su preeminencia; y que, en el evangeliario florentino, escucha la declaración del acusado, visiblemente sobresaltado por su firmeza. Frente a la posición de poder de Anás, el acusado se mal sostiene en pie, posición de entrega generosa de Cristo a sus verdugos, que se convirtió, del sanedrín al pretorio, en una suerte de estribillo visual transversal al proceso contra él[18].




Fig. 1. Cristo ante Anás. *Evangeliario*, s. XI. Florencia, Biblioteca Laurenziana, Plut. VI.23, fol. 56r

La retórica del poder de Anás se resalta –más si cabe– en una tabla colonesa (1224, Berlín, GG, 1224) [fig. 2], en la que, al sabio, entronizado sobre un entablado, se lo reviste con cetro y *mitznefet*, es decir, mitra; atributo con que el judaísmo revistió a los miembros del sanedrín, de acuerdo con los preceptos del Libro del Éxodo: «las vestiduras que harán

[17] Soria, J., «La Passion du Christ dans les églises tardobyzantines: temps et récit du jugement de Pilate». En: Brodbeck, S., Poilpré, A.-O. y Rapti, I. (dir.), *Histoires chrétiennes en images: espace, temps et structure de la narration. Byzance et Moyen Âge occidental*, Éditions de la Sorbonne, París, 2022, p. 294.
[18] Soria, J., op. cit., p. 302.

son estas: el pectoral, el efod, el manto, la túnica bordada, la mitra y el cinturón. Hagan, pues, las vestiduras sagradas para Aarón tu hermano, y para sus hijos, para que sean mis sacerdotes» (Ex 28,4)[19]. De hecho, en la codificación visual del proceso contra Cristo pudo entrometerse la visualidad veterotestamentaria, en tipos como el del juicio de Salomón, el de Moisés ante la hija del faraón o el de Ahasuerus, de la historia de Esther. Aunque la tesis doctoral de González (2002) asumió posibles influencias de la vestimenta teatral en tales atavíos[20].



Fig. 2. Cristo ante Anás. Tabla colonesa, 1224. Berlín, Gemäldegalerie, 1224.

Analogías aparte, la insistente iniciativa de las artes visuales bizantinas por incluir a Anás en sus narrativas pasionistas, favoreció la reproducción del tipo en el trescientos italiano, con particular esmero –una vez más– en las repúblicas de Venecia, Florencia y Siena. Llevado por la estética *greca*, Duccio di Buoninsegna reprodujo el juicio de Anás en su *Maestà* (1308-1311, Siena, MOD) [fig. 3], en la que Cristo comparece resignado ante el anciano, barbado y cubierto, que le interroga –como se deduce en sus manos– sentado en un trono. Detrás de su respaldo, otro miembro del sanedrín, caracterizado a semejanza de Anás, observa con semblante desafiante las respuestas contundentes de Jesús. Ante ello, como narra san Juan, uno de los soldados le azuza, aprovechando su indefensión, al tener las manos inmovilizadas.

[19] Aunque los paganos, griegos y romanos, también impusieron ricos tocados a los altos mandatarios. En cualquier caso, sobre estos fundamentos bíblicos y culturales, el cristianismo impuso la mitra a los prelados.
[20] González Montañés, J. I., *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (Siglos XI-XV)*, UNED, Tesis doctoral, 2002, pp. 152-153.



Fig. 3. Cristo ante Anás. *Maestà*, Duccio di Buoninsegna, 1308-1311. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

Estos tormentos fueron enriquecidos en la inventiva de Duccio –y muchos otros artistas–, calada por la crudeza del culto pasionista bajomedieval. Uno de los tratadistas que más contribuyeron a la construcción de aquella retórica emocional, san Buenaventura, meditaba en sus *Comentarios a san Juan* sobre los maltratos que Cristo tuvo que soportar en casa de Anás: «Señor Jesús, te atan en el huerto, te golpean el rostro en casa de Anás, te escupen en el patio de Caifás, se burlan de ti en el palacio de Herodes, te hacen llevar la cruz por el camino y te crucifican en el Gólgota…»[21]. Y añadía sobre el interrogatorio de Anás: «falta de juicio, falta de pruebas, inferencia de convicción»[22].

En su obra, Duccio empareja el juicio de Anás con la primera negación de Pedro, coherente con las secuencias del cuarto evangelista, tándem que, contemporáneamente, Pacino di Bonaguida replicó en el *Árbol de la vida* (1310-1315, Florencia, GAF, 8459) y que, al fin del siglo, se documenta en un retablillo de marfil veneciano (1390-1410, Londres, VAM, A.11-1928). Si bien en este último, a Anás –como después, a Caifás– se lo caracteriza con un gorro puntiagudo, que más allá de formalismos, esconde idéntica voluntad de relacionarlo con el poder hebreo.

Frente a la cierta visibilidad pública del juicio de Anás en el sur, en Centroeuropa el tipo pervivió sobre todo escondido entre las páginas de manuscritos; en algún libro de

[21] Citado por Hourihane, C., op. cit., p. 256.
[22] «*Defectus iudicii, defectus testimonii, illatio convicii*» (*Com. in Lc.*, n. 78, p. 564a; POPPI, Angelico M., 1974, p. 86).

horas, como el iluminado para Oxford por William de Brailes (1240-1250, Londres, BL, Add.49999, fol. 32r), que imaginó a Anás entronizado y cubierto, arrancando a Cristo su doctrina; y en más de una Pasión, como la de la abadía de San Agustín de Canterbury (1280-1299, Cambridge, SJCL, K.21, fol. 49v) u en otra procedente de Picardía (1380-1399, Roma, BAV, Reg.lat.473, fol. 5v) [fig. 4], que ya despertó el interés de algún clásico, como Frank (1931). Aquella temprana atención no fue baladí: el señalamiento antisemita a los verdugos de Cristo se ceba aquí con los dos soldados que cumplen las órdenes del sanedrín y, todavía más, en Anás, de facciones faciales caricaturizadas, gorro puntiagudo casi burlesco y sentado en un trono de lo más grotesco.



Fig. 4. Cristo ante Anás. *Libro de la Pasión*, 1380-1399. Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Reg.lat.473, fol. 5v.

Desde luego, los tratadistas centroeuropeos bajomedievales se habían recreado construyendo una narrativa parabíblica sobre los tormentos que Cristo tuvo que soportar a su paso por la casa de Anás, que no podía sino traducirse en una retórica visual del dolor más crudo y el odio más descarnado contra los judíos. El *Tratado de la Pasión* de Heinrich de Sankt Gallen (s. XIV) relataba cómo Cristo fue retenido en casa de Anás durante toda la noche y sometido a una durísima paliza, con pisadas y saltos sobre él, en que le rompieron los dientes[23]; y otro pasionario, este neerlandés, contaba que los soldados, en

[23] Marrow, J. H., *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*, Van Ghemmert Publishing Company, Kortrijk, 1979, p. 27.

otro alarde de locura, le rechinaban los dientes (Bruselas, BR, MS II 1035 (cat. no. 2), fols. 82v-83).

Al frente de todos ellos, Ludolfo de Sajonia, en la meditación para maitines de su influyente *Vita Christi* (1474), dedicó larga atención a la bofetada que, según el Evangelio de Juan, un guardia del sanedrín propinó a Cristo en presencia del maligno juez. Narraba *Lo Cartoxà*, traducción valenciana de la obra, a cargo de Joan Roís de Corella (1495): *«Lavors hun dels servents del sacerdot, que dien alguns que fon Malcus, al qual lo Senyor havia tornat la orella, donà a Iesus hun bufet»*, que el Señor quiso recibir *«per nosaltres, que moltes vegades lo mereixem»* y para mostrarse como paradigma de paciencia. Aun así, el Cartujano arremetia, con una crueldad desenfrenada, contra el enigmático atacante: *«voldríem que aquell celerat quel donà hun llamp del cel tantost lo cremàs, el consumís, la terra s'obrís hi Satanàs e innumerables diables hixqueren e primer tot lo squinçaren hi aprés en lo infern lo picassen hi eternament bollint lo cremassen...»* (*Lo quart del Cartoxà, De matines*, fols. 17r-18r).

En el mismo contexto hispánico, sor Isabel de Villena, en su célebre *Vita Christi*, había esbozado un cruento retrato de los príncipes de los judíos, al referirse, en el capítulo CLVIII, *«Com lo Senyor fon primerament a Annà presentat e, en casa sua, li fon donat un gran bufet e fets molts vituperis»:*

> *«Entrat lo Senyor en Jerusalem, fon presentat aquella nit als dos jutges d'inquinitat, ço és, Annà e Caifàs (...). Car los peus d'aquests, ço és, les sues iniques cogitacions, corrien a tot mal desitjosos e molt cuidats d'escampar la sang de Jesús, car havien desemparat lo camí dret, perdent lo juí de la raó, anant per vies tenebroses, encegats per malícia, alegrant-se com a frenètics en les males obres que inicament feien perseguint lo seu rei e Senyor (...). E primerament fon presentat lo Senyor a Annà, ab tot no fos bisbe aquell any ne a ell no pertanyia juí. Açò fon fet no sens causa, car los malvats ministres havien manament de Caifàs que així es fes, car Annà li era sogre, e la posada sua era en lo camí, e fóra-li molta vergonya que, passant per aquí Jesýs, no fos a ell presentat (...). E aquella majestat de tanta reverència, per la força del cruel bufet caigué per terra, fent un gran brogit de la cadena que portava al coll, la qual fatigava e cansava molt la sua reverend e delicada persona. E veent-los així per terra, aquella cruel e maleïta gent comencen a esclafar les rialles, traent-se'n joc, lloant molt la vilania que havia feta, donant-li ànimo de tornar-s'hi altra vegada»* (cap. CLVIII, pp. 352-354).

Del mismo modo, la visualidad de los ancianos de la Ley bien pudo haberse visto influenciada por las tramoyas contemporáneas. Así, por ejemplo, Juan del Encina, en su *Passión y muerte de Nuestro Redentor* (1492), ponía en boca de la Verónica unos versos

que –como las vidas de Cristo venían insistiendo– evidenciaban la sed de sangre de los judíos[24]:

> «Que desde muy gran mañana
> Andavan ya desvelados
> Estos judíos malvados
> Por matarle con gran saña (vv. 99-102)
> Pueblo judaico malvado,
> Traspasador de la ley,
> Matar a su propio rey
> Aviendo de ser onrado
> Y adorado» (vv. 218-222).

Al tenor de aquellos relatos nacieron imágenes de una crueldad desenfrenada. Así, por ejemplo, en unas *Meditaciones dominicas* polacas (ca. 1532, Cracovia, Convento carmelita, MS 287), en presencia de Anás, los soldados someten a Jesús a toda suerte de atrocidades: le gritan, le pegan y le cogen de cuello y pelo, como respuesta a la firmeza de las réplicas de Jesús.

Ante tales escarnios, no es de extrañar que Israhel van Meckenem en su estampa de *Cristo ante Anás* (1475-1485, Londres, BMu, 1845,0809.316) y, poco después, el Maestro de Cappenberg –tal vez Jan Baegert– (ca. 1500, Filadelfia, PhMA, Cat. 753) [fig. 5], asimilaran a Anás con un perro, denominador común a muchas imágenes tardomedievales y renacentistas del juicio, ya fuera religioso o político, contra Cristo[25]. Incluso, en el *Libro de oración* del cardenal Alberto de Brandemburgo (1534, Módena, BU)[26], el animal simula la posición desafiante en que se encuentra el propio Anás[27]. Esta analogía animal contaba con sustento bíblico en el Salmo 21, que, usado en la liturgia de la Semana Santa, se refería a los enemigos de Yahvé como animales: toros, leones y perros, en que, de hecho, la Antigua Alianza insistió (Sal 16; Sal 34; Dn 6,16-17; Jc 14,5-6)[28].

[24] Citado por Bernad López, V., *La última cena: continuidad y variación de los tipos iconográficos,* Universitat de València, Departament d'Història de l'Art, Tesis doctoral, 2023, pp. 71-72.
[25] El perro se documenta también en un grabado de Hieronymus Wierix (1593, Filadelfia, PhMA, 1985-52-40704).
[26] Marrow, J. H., op. cit., p. 38.
[27] A los exponentes medievales del juicio ante Anás ya citados aún cabría sumar su aparición en un *Vitae Sanctorum* (1325-1335, Nueva York, MoL, Ms. M.360, fol. 7), en el *Evangeliario de Iván Alexander*, de Tŭrnovo (1356, Londres, BL, Add.39627, fol. 261v); en la *Biblia picta de Suabia* (1380-1399, Nueva York, MoL, M.268, fol. 30v), en el grabado de *Cristo ante Anás* de Martin Schongauer (1470-1482, Nueva York, MMA, 1984.1201.38), así como en el ciclo de la Pasión de la iglesia de San Jaime de Toruń (ca. 1480-1490).
[28] Estas citas a los animales tuvieron resonancias, por ejemplo, en el *Salterio de Stuttgart* (820-830, Stuttgart, WL, Bibl.fol.23, fol. 23), con un salmista escapando de los perros o un crucificado rodeado de leones y unicornios (Marrow, J. H., op. cit., pp. 33-34). Además, el tratamiento literario de los perros, en el

Además, a lo estrictamente teológico aún cabría sumar dimensiones iconológicas, aportadas en sucesivos estudios de contexto por Marrow (1979), Morales (1996), Menache (1997) o Block (2016), que subrayaron cómo el perro, primer animal en ser domesticado, ocupó, ya desde el siglo XII, un lugar valorado en la cotidianidad medieval, primero aristocrática y después burguesa. Los perros protagonizaron fábulas populares, poesías y muchas imágenes artísticas, en virtud de paradigmas de las emociones humanas más encontradas, desde la amorosa fidelidad hasta la traición o la violencia[29]. Aunque jamás se debe perder de vista, sedientos de imbricadas lecturas, que –como estos mismos autores han constatado– muchos perros fueron incluidos en tales composiciones para acentuar su carácter doméstico; recurso, este último, seguramente poco recurrido entre los canes pasionistas, dadas las retóricas virulentas que bañaron sus imágenes, dominadas por las culpas[30].



Fig. 5. *Cristo ante Anás*, Maestro de Cappenberg, tal vez Jan Baegert, ca. 1500. Filadelfia, Philadelphia Musem of Art, Cat. 753.

Sobre estos sustratos escriturarios y socioculturales, muchos comentaristas bajomedievales venían cargando tintas contra el pueblo judío. Entre ellos, no faltaban quienes recurrieron al recurso de la deshumanización por la vía de la demonización y la animalización. Así lo hicieron Pedro el Venerable, en su *Adversus Iudeorum inveterata*

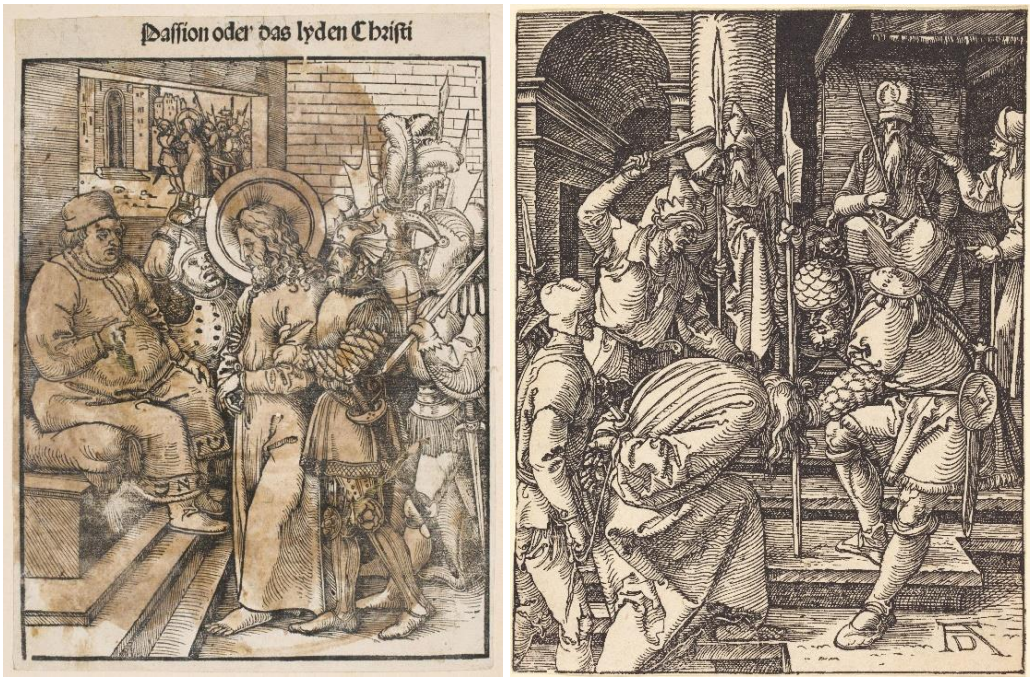
contexto pagano, el bíblico, el exegético, el rabínico y el islámico, fue ampliamente estudiado por Menache, S., «Dogs: God's Worst Enemies?», *Society and Animals,* 1 (1997), pp. 28-29.

[29] Chevalier, J. y Gheerbrant, A., *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1999, pp. 816-821; Block Friedman, J. B., «Dogs in the Identity Formation and Moral Teaching Offered in some Fifteenth-Century Flemish Manuscript Miniatures». En: Gelfand, L. (ed.), *Our Dogs, Our Selves. Dogs in Medieval and Early Modern Art, Literature, and Society*, Brill, Leiden-Boston, 2016, p. 325.

[30] Morales Muñiz, D. C., «El simbolismo animal en la cultura medieval», *Tiempo y Forma, Serie III, Hª Medieval*, 9 (1996), p. 230.

*duritiem* (1143-1144), Juan de Caulibus en sus influyentes *Meditaciones vite Christi* (cap. LXXV, 157-158, pp. 259-260) o, después, Alonso Espina en el *Fortalitium Fidei* (1464), en que defendía –en los límites de la agresión verbal– que «el judío es solo parcialmente humano, configurando parte de su naturaleza una mezcla de lo bestial y lo diabólico, resultante de la cohabitación de sus antepasados con bestias diversas y demonios»[31].

A la difusión de la idea bajomedieval y protomoderna de la visualidad del juicio de Anás, contribuyó la producción, desde los albores del quinientos, de estampas con el tipo iconográfico. Algunas firmadas por artistas de reconocido impacto, como Hans Wechtlin I (1508, Filadelfia, PhMA, 1985-52-39532) [fig. 6], que, imbuido por la creciente demonización del personaje, abstrae a Anás como un hombre obeso, ataviado con vestidos anchos, con letras hebreas bordadas. Siguiendo sin fisuras la tradición medieval, el sabio de la Ley señala a Jesús, para arrancarle una declaración sobre su doctrina, mientras un soldado, de hechuras particularmente gruesas y rasgos faciales grotescos, le pega. Esta relación entre fealdad física y moral deviene todavía más agresiva en otra estampa (1506, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-21.708), en que la turba de soldados, con narices aguileñas, barbillas prominentes y rostros odiosos –todos rasgos asociados al hebreo–, se agolpan impacientes por maltratar a Cristo.




Figs. 6 y 7. *Cristo ante Anás*, Hans Wechtlin I, 1508, Filadelfia, Philadelphia Musem of Art, 1985-52-39532; *Cristo ante Anás*, Albrecht Dürer, 1509-1510. Londres, National Gallery, Meder, nº 137.

[31] Citado por Bernad López, V., op. cit., p. 70.

La violencia de la soldadesca se desata más si cabe en la estampa de Albrecht Dürer (1509-1510, Londres, NG, Meder, nº137) [fig. 7], que usa la brutalidad de los verdugos para proporcionar el sacrificio divino. Lejos ya de la bofetada evangélica, los soldados, radicalizados por las autoridades judías, tiran del pelo, gritan y apalean a Cristo, a quien un secuaz mantiene atado por las manos. Todo ante la mirada, atenta en la medida que impasible, de Anás, apoltronado con cetro y *mitznefet* en un trono elevado, donde lo reclama otro hebreo, tal vez un acusador.

El seiscientos perpetuó esta tendencia, sempiterna, a la invisibilidad pública del tipo, que se mantuvo latente entre las láminas de algún cuaderno estampado, como el de Wenceslaus Hollar y Hans Holbein 'el Joven' (1644-1652, Nueva York, MMA, 17.50.18-224), o el de Conrad Meyer (mediados del s. XVII, Filadelfia, PhMA, 1985-52-31468).

Estas disposiciones visuales solamente traspasaron el papel residualmente, por ejemplo, en una vidriera de Franz Fallenter (1603, Nueva York, MMA, 62.235.2) [fig. 8], en la cual Anás, forrado de terciopelo, se resigna ante la réplica de Cristo, que –a semejanza bíblica– es abofeteado por uno de los soldados, con la mano armada con un guante de hierro, como imaginaron ciertos pasionistas, documentados por Marrow (1979)[32]. Es más, por encima de interrogatorios vanos, aquella bofetada se convirtió en el signo distintivo del juicio de Anás, hasta el punto que en las panoplias de *Arma Christi* medievales y modernas, la mano impetuosa del guardia del sanedrín cobró la dimensión de atributo (ca. 1500, Princeton, PUL, Taylor 17, fol. 4r).

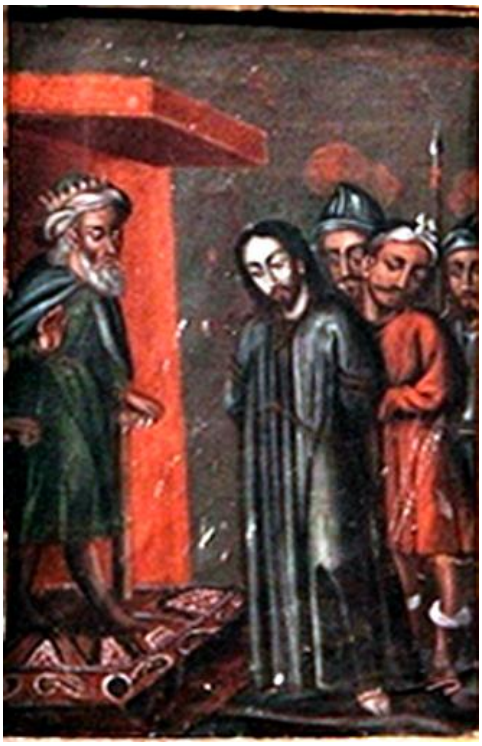
[32] En época moderna, el interrogatorio de Cristo ante Anás aparece también en uno de los panoramas de la Pasión (1495-1497, Lisboa, MNA), en el *Rosario Beatty*, procedente de Brujas (1500-1520, Dublín, CBCo, W.99, fol. 32r); en la obra de Hans Leonhard Schäufelein (principios del s. XVI, Filadelfia, PhMA, 1928-42-3190); en un *Libro de oración*, también de Brujas (1500-1524, Princeton, PUL, Garrett 63, fol. 68r); en el *Libro de oración* de Claude de France, de Tours (Maestro de Claude de France, ca. 1517, Nueva York, ML, M.1166, fol. 8r); en el *Cristo ante Anás* de Frans Crabbe (1520-1530, Londres, BMu, 1932,0623.6); en el *Cristo ante Anás* de Lucas van Leyden (1521, Nueva York, MMA, 60.552.2); en una Pasión de Cristo de Hiëronimus Cock (ca. 1530, Antwerp, MMAA, no. inv. 136); o en un *Cristo ante Anás* de Claudine Bouzonnet-Stella (después de 1697, Filadelfia, PhMA, 1985-52-23482).



Fig. 8. Cristo ante Anás. Vidriera, Franz Fallenter, 1603. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 62.235.2.

Una vez más, la producción de estampas grabadas con el juicio de Anás debió contribuir –si más no– a la difusión del tipo entre los virreinatos hispánicos. Si bien a la otra orilla del Atlántico se perpetuaron, en esencia, viejas concreciones icónicas, a ellas se sumó alguna particularidad local. En un *Cristo ante Anás* de la escuela mexicana, en la iglesia de San Martín de Tours de Puebla (s.f.) [fig. 9], al anciano se lo caracteriza como un rey coronado, que se levanta de su trono bajo dosel, escandalizado por la firmeza de Jesús. Por su lado en el virreinato de Perú, en la iglesia del Pilar de Lima, se atribuye a la escuela cuzqueña un *Jesús en la casa de Anás* (s.f.), con una referencia poco ordinaria a la nocturnidad del episodio, en un lampadario de velas[33].

[33] Schenone, H. H., *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*, Fundación Tarea, Capital Federal, 1998, p. 201.




Figs. 9 y 10. *Cristo ante Anás*, escuela mexicana, s.f. Iglesia de San Martín de Tours de Puebla; *Cristo ante Anás*, Gabriel José de Ovalle, 1749. Guadalupe, Museo Regional de Guadalupe.

Especialmente expresiva es la aportación al tipo de Gabriel José de Ovalle (1749, Guadalupe, MRGu) [fig. 10][34]. Como era costumbre en el viejo continente, en la pintura se visualizan los momentos inmediatamente posteriores a la respuesta de Jesús a Anás, a quien se le restituye el *mitznefet*. La firmeza del acusado causa estupefacción el anciano y sus secuaces, uno de los cuales canaliza su odio con bofetadas y patadas; crueldad de la que el limeño Pedro de Peralta y Barnuevo, en su *Passión y triumpho de Christo* (1738), dio buena cuenta: «Levantó el impío el brazo (…), y descargó con la mano armada del acero una terrible bofetada sobre el divino rostro del Señor…» (*Oración segunda,* p. 40).

[34] En los virreinatos se han documentado también, a través de la literatura científica publicada, los siguientes exponentes del tipo: un anónimo cuzqueño para el convento de la Recoleta de Cuzco (ca. s. XVII), otro anónimo cuzqueño para aquel mismo convento de la capital (s. XVIII) y dos anónimos ayacuchanos del siglo XVIII, en el monasterio de Santa Teresa de Ayacucho y en la iglesia del Pilar de Lima.

### *Cristo es conducido a Caifás*

Narra san Juan que, acabado su interrogatorio, «Anás entonces le envió atado al sumo sacerdote Caifás» (Jn 18,24)[35], que debía residir muy cerca de su yerno, tal vez al otro lado del patio del sanedrín[36]. En cambio, nada citan los evangelios sinópticos de lo ocurrido en el camino entre el huerto de los Olivos y el palacio del sumo sacerdote Caifás, donde convinieron en situar el primer interrogatorio a Cristo. Pero aun con lo escueto de las fuentes bíblicas, ciertos artistas medievales, sobre todo miniaturistas, ilustraron aquel pasaje, en algún caso con el propósito de individualizar la captura de Cristo, pero en otros, seguramente sin otra pretensión que la de dar continuidad narrativa a sus ciclos visuales.

El primero de estos propósitos bien pudo motivar la creación del primer exponente conocido del tipo, que se encuentra entre los mosaicos neotestamentarios de San Apolinar el Nuevo de Rávena (500-520) [fig. 11]. Aquí, un grupo de soldados romanos, revestidos con *paenula,* toman a Cristo para llevarlo a disposición del sumo sacerdote. En sintonía con la retórica triunfalista del ciclo musivo ravenés –ya evidenciada en Getsemaní–, los verdugos toman a Cristo por mediación de manípulos, al modo como la liturgia eclesial instituía portar los dones sagrados, entre los que sobresalía el cuerpo de Cristo y aquellas reliquias que hubieran estado en contacto con el mismo. Con esta señal de respeto, incluso los mismos captores reconocen el valor salvífico del sacrificio de Cristo[37]; exaltación solo posible gracias a la individualización, en un primer tipo, de la traición de Judas, y en el subsiguiente, de la detención, camino del sanedrín.

[35] *«Misit ergo eum Annas ligatum ad Caipham pontificem»* (Jn 18,24).
[36] Schenone, H. H., op. cit., p. 201.
[37] Dresken-Weiland, J., *Mosaici di Ravenna*, Jaca Book, Milán, 2016, pp. 146-147.



Fig. 11. Cristo es conducido a Caifás. Mosaicos de San Apolinar el Nuevo, Rávena, 500-520.

Del análisis cíclico se deduce que los creadores de los mosaicos raveneses nunca aspiraron a visualizar el traslado de Cristo desde la casa de Anás a la de Caifás. En todo caso habrían abstraído aquel episodio en el camino entre Getsemaní y el sanedrín, a la luz de los silencios del relato sinóptico, lectura esta, que se replicó más tarde en el *Beato de Girona* (975, Girona, AC, 7, fol. 16r) y aún en dos leccionarios bizantinos, uno procedente de San Giorgio dei Greci de Venecia (s. XI, Venecia, IESB, cod. 2, fol. 281r) y el segundo del monasterio de Dionysiou del Monte Athos (segunda mitad del s. XI, 587, fol. 95r) [fig. 12]. Todos ellos visualizan a Cristo, detenido por las manos, siendo llevado por uno o dos soldados, que en Venecia son rebajados en detrimento de Cristo, sobreelevado.

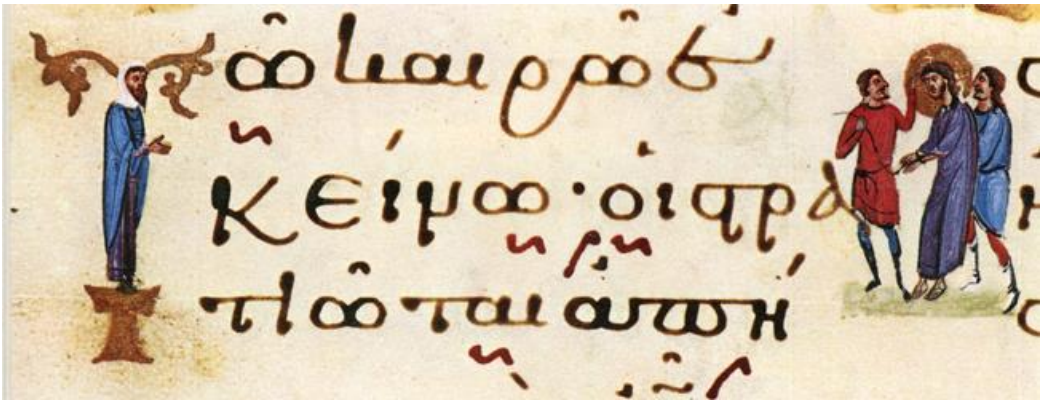
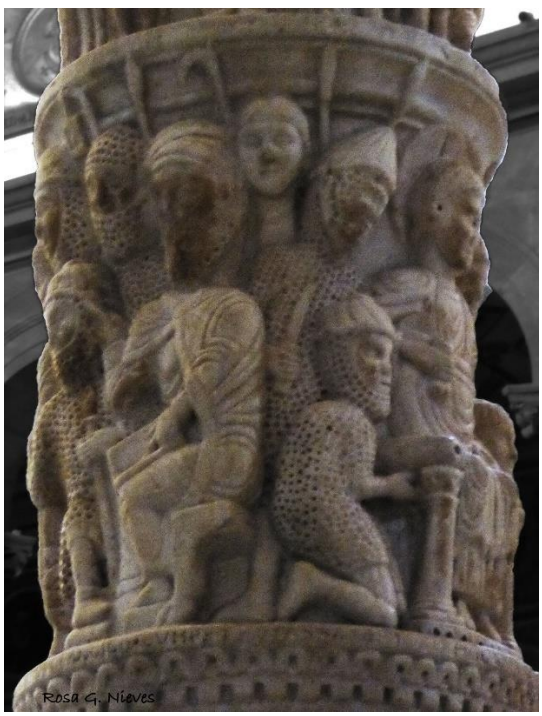


Fig. 12. Cristo es conducido a Caifás. Leccionario, segunda mitad del s. XI. Monte Athos, Monasterio de Dionysiou, 587, fol. 95r.

De igual modo, en el candelabro pascual de San Pablo Extramuros (1180-1220) [fig. 13], Pietro Vassalletto y Nicola d'Angelo trasladaron a Cristo del huerto –omitido– al palacio de Caifás, a manos de una turba de soldados protegidos detrás de armaduras

medievales. Incluso, en los creativos *Evangelios del príncipe Vasak* (segunda mitad del s. XIII, Washington, FGA, F1932.18, fol. 667), se simultanean la amputación de la oreja de Malco con la llegada de la turba, de rostros afeados, a las puertas del sanedrín.

Para las *Horas de la Pasión* de *Las muy ricas Horas del Duque de Berry* (ca. 1413, Chantilly, MCo, fol. 143r) [fig. 14], los hermanos Limbourg incluyeron aquel tipo en su particular periplo por la visualidad pasionista. Lejos de la simplicidad narrativa anterior, los Limbourg visualizan a Cristo ataviado con un severo vestido azul, que contrasta con los ricos ropajes de la multitud que lo acompaña, asociados en la baja Edad Media a los judíos. El gentío, de soldados armados y sabios judíos, se hace escuchas, mientras uno de los soldados ya llama al picaporte del palacio de Caifás.






Figs. 13 y 14. Cristo es conducido a Caifás. Candelabro pascual de San Pablo Extramuros de Roma. Pietro Vassalletto y Nicola d'Angelo, 1180-1220; *Las muy ricas Horas del Duque de Berry*, Hermanos Limbourg, ca. 1413. Chantilly, Musée Condé, fol. 143r.

Los iluminadores de los propios libros de horas no tardaron en acudir al manido recurso de la violencia, de acuerdo con los gustos espirituales de su distinguida clientela. Frente a las omisiones de los sinópticos y la falta de vehemencia de san Juan, en tiempos bajomedievales, algún pasionista se había recreado en los dolores sufridos por Cristo en su traslado al palacio de Caifás. Un pasionario bajomedieval neerlandés explicaba cómo Cristo había sido arrastrado de Anás a Caifás por «perros dementes» (Bruselas, BR, MS II 2349 [cat. no. 3], fol. 19v), que, según otros autores, lo estampaban contra las paredes,

quedando su cara desfigurada[38]; y sor Isabel de Villena dedicaba un capítulo íntegro de su *Vita Christi* a contemplar *«Com lo Senyor fon portat a la posada de Caifàs ab molts vituperis i escarns»:*

> *«E aquella malvada gent portant lo Senyor a la posada de Caifàs, ab tan gran avalot e fúria que molt sovint lo llançaven per terra, e lo poble sens consciència, qui en tals desórdens e crueltats se delita, corrien per portar la nova de la venguda de sa majestat als maliciosos prínceps e fariseus qui eren ajustats dins la casa del dit Caifàs esperant aquella venguda ab tan gran desig que els paria no hi havien a veure jamés. E, sentint ja lo gran crit e avalot que entrava per la plaça qui estava davant lo palau del bisbe, tots los escrivans e fariseus se fan a les finestres, e los servidors d'aquells devallen en lo pati, e los rapaços ixen a la plaça per poder vituperar al Senyor en presència de sos amos…»* (cap. CLIX, pp. 354-355).

Aquella intensidad narrativa se visualizó en algún libro ilustrado, como unas *Horas* de Angers (ca. 1470, Nueva York, MoL, M.263, fol. 17r) [fig. 15], que, dando rienda suelta a la creatividad, mostraba a sus lectores cómo Cristo era llevado por un enorme cortejo de soldados, uno de los cuales aprovechaba para pegarle[39].



Fig. 15. Cristo es conducido a Caifás. *Horas*, ca. 1470. Nueva York, Morgan Library, M.263, fol. 17r.

[38] Marrow, J. H., op. cit., p. 127.

[39] A los referentes del tipo antes mencionados cabe sumar el *Salterio-Horas de Ghuiluys de Boisleux*, procedente de Arras (1246-1260, Nueva York, MoL, M.730, fol. 15r); y un *Evangeliario* armenio procedente de Rum Kalesi (T'oros Ṙoslin, 1262, Baltimore, WAG, W.539, fol. 305r).

### *Cristo ante Caifás*

Marcos, Mateo y Lucas entendieron, a diferencia de Juan, que el poder religioso de Israel residía sobre todo en el sumo sacerdote entonces nombrado, Caifás[40], por lo que en sus evangelios trasladaron el escenario de los acontecimientos, directamente, desde Getsemaní hasta el palacio de aquel[41]. Allí –narran– «se habían reunido los escribas y los ancianos» (Mt 26,57) y «todos los sumos sacerdotes» (Mc 14,53), con nocturnidad y sin autorización de la prefectura romana, deseosos de que las tropas les trajeran a Jesús «a su sanedrín» (Lc 22,66).

Los primeros evangelistas, volcados en la empresa fundacional del cristianismo, ya señalaron a los cabecillas del judaísmo como los principales responsables de la muerte de Cristo, cuando narraban cómo los «sumos sacerdotes y el sanedrín entero andaban buscando un falso testimonio contra Jesús con ánimo de darle muerte, y no lo encontraron, a pesar de que se presentaron muchos falsos testigos» (Mt 26,59-60), cuyos testimonios «no coincidían» (Mc 14,56). «Al fin se presentaron dos, que dijeron: 'Este dijo: Yo puedo destruir el Santuario de Dios, y en tres días edificarlo'» (Mt 26,60-61). Pero «tampoco en este caso coincidía su testimonio» (Mc 14,59). Porque según la ley hebrea, nadie podía ser condenado a muerte con un solo testimonio (Dt 17,8-12)[42].

Ante acusaciones tan graves, Jesús no respondía nada; lo que, después, llevaría a san Agustín a vincular tipológicamente el pasaje con la profecía de Isaías[43]: «como cordero mudo ante el esquilador, así Él no abrió la boca» (Is 53,7). Entonces, Caifás le aspaventó: «'¿No respondes nada? ¿Qué es lo que éstos atestiguan contra ti?'. Pero Jesús seguía callado. El sumo sacerdote le dijo: 'Yo te conjuro por Dios vivo que nos digas si tú eres el Cristo, el Hijo de Dios'» (Mt 26,62-63) o, según san Marcos, «¿Eres tú el Cristo, el Hijo del Bendito?» (Mc 14,59)[44].

---

[40] Manassero, A., *Ecce homo: storia del processo di Gesù,* Casa Editrice Ceschina, Milán, 1952, p. 89.
[41] No es de extrañar la relevancia que los relatos de la Pasión confieren a Caifás, pues aún en tiempos de Jesús y hasta la destrucción del templo (70 d.C.), la del sumo sacerdote fue una dignidad de gran prestigio. El sumo sacerdote era el máximo dignatario del judaísmo y en virtud de ello, a él se reservaba el privilegio de presidir las ceremonias del *Yom Kipur,* de encabezar el sanedrín y se le había confiado la representación del pueblo judío frente al poder imperial romano[41]. De hecho, el Caifás histórico debió tener una estrecha relación con Pilato, el prefecto provincial, como se desprende de las carreras, cuasi paralelas, de ambos (Hourihane, C., op. cit., p. 263-264).
[42] Vermes, G., op. cit., p. 21.
[43] Trad. esp. BCPI, vol. 2, p. 282. Lleva a *Tratado sobre el Ev. de Juan*, 116,4; CCL 36,648: BAC 165,573.
[44] De acuerdo con la *Vulgata,* el relato de Mateo indica: *«Illi autem tenentes Iesum duxerunt ad Caipham principem sacerdotum, ubi scribae et seniores convenerant. Petrus autem sequebatur eum a longe usque in aulam principis sacerdotum; et ingressus intro sede bat cum ministris, ut videret finem. Principes autem*

Frente al silencio con que chocaron las acusaciones banales, Cristo –aseguran los teólogos– no podía esconder la dimensión mesiánica por la que ahora se lo interrogaba[45]. Así que Marcos y Mateo dieron una respuesta casi unánime al órdago del sumo sacerdote: «'Sí, yo soy, y veréis al Hijo del hombre sentado a la diestra del Poder y venir entre las nubes del cielo'» (Mc 14,62). Por su lado, Lucas, en su tendencia por diluir la culpabilidad en el conjunto del pueblo judío[46], subrayaba la incredulidad de sus jefes con la doctrina de Jesús:

> «(…) le dijeron: 'Si tú eres el Cristo, dínoslo'. Él respondió: 'Si os lo digo, no me creeréis. Si os pregunto, no me responderéis. De ahora en adelante, el Hijo del hombre estará sentado a la diestra del poder de Dios'. Dijeron todos: 'Entonces, ¿tú eres el Hijo de Dios?'. Él les dijo: 'Vosotros lo decís: Yo soy'» (Lc 67-70).

Caifás, sobresaltado ante la autoridad de Cristo, «se rasgó sus vestidos y dijo: '¡Ha blasfemado! ¿Qué necesidad tenemos ya de testigos? Acabáis de oír la blasfemia» (Mt 26,65). Sin necesidad de testigos, la acusación principal contra Jesús estaba formulada, al amparo de la ley judía: autoafirmándose Mesías, había blasfemado gravemente. Y «todos juzgaron que era reo de muerte» (Mc 14,64).

---

*sacerdotum et omne concilium quaerebant falsum testimonium contra Iesum, ut eum morti traderent, et non invenerunt, cum multi falsi testes accessissent. Novissime autem venientes duo dixerunt. Hic dixit: 'Possum destruere templum Dei et post triduum aedificare illud'. Et surgens princeps sacerdotum ait illi: 'Nihil respondes? Quid isti adversum te testificantur?'. Iesus autem tacebat. Et princeps sacerdotum ait illi: 'Adiuro te per Deum vivum, ut dicas nobis, si tu es Christus Filius Dei'. Dicit illi Iesus: 'Tu dixisti. Verumtamen dico vobis: Amodo videbitis Filium hominis sedentem a dextris Virtutis et venientem in nubibus caeli'. Tunc princeps sacerdotum scidit vestimenta sua dicens: 'Blasphemavit! Quid adhuc egemus testibus? Ecce nunc audistis blasphemiam. Quid vobis videtur?'. Illi autem respondentes dixerunt: 'Reus est mortis!'»* (Mt 26,57-66).
De manera similar, Marcos escribía: *«Et adduxerunt Iesum ad summum sacerdotem; et conveniunt omnes summi sacerdotes et seniores et scribae. Et Petrus a longe secutus est eum usque intro in atrium summi sacerdotis et sedebat cum ministris et calefaciebat se ad ignem. Summi vero sacerdotes et omne concilium quaerebant adversus Iesum testimonium, ut eum morte afficerent, nec inveniebant. Multi enim testimonium falsum dicebant adversus eum, et convenientia testimonia non erant. Et quidam surgentes falsum testimonium ferebant adversus eum dicentes. Nos audivimus eum dicentem: 'Ego dissolvam templum hoc manu factum et intra triduum aliud non manu factum aedificabo'. Et ne ita quidem conveniens erat testimonium illorum. Et exsurgens summus sacerdos in medium interrogavit Iesum dicens: 'Non respondes quidquam ad ea, quae isti testantur adversum te?'. Ille autem tacebat et nihil respondit. Rursum summus sacerdos interrogabat eum et dicit ei: 'Tu es Christus filius Benedicti?'. Iesus autem dixit: 'Ego sum, et videbitis Filium hominis a dextris sedentem Virtutis et venientem cum nubibus caeli'. Summus autem sacerdos scindens vestimenta sua ait: 'Quid adhuc necessarii sunt nobis testes? Audistis blasphemiam. Quid vobis videtur?'. Qui omnes condemnaverunt eum esse reum mortis»* (Mc 14,53-64). Lucas, por su parte, solamente narraba, según san Jerónimo: *«Comprehendentes autem eum, duxerunt et introduxerunt in domum principis sacerdotum»* (Lc 22,54).

[45] Martí i Aixalà, J., «La escena 'pro tribunali', Jesús ante Pilatos, en los sarcófagos de pasión». En: Sotomayor, M. (dir.), *Historiam Pictura Refert. Miscellanea in onore di Padre Alejandro Recio Veganzones O.F.M.*, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Ciudad del Vaticano, 1994, p. 3; Jossa, G., op. cit., p. 82.

[46] Delumeau, J. y Billon, G., *Gesù e la sua Passione*,Edizioni Messaggero, Padua, 2007, p. 45.

A la sombra del Evangelio, a la demonización de Caifás –de amplia repercusión visual– contribuyeron los relatos apócrifos, al punto de tratarse del líder judío más citado en los mismos. Sin pudor, las *Actas de Pedro* se referían a la influencia del diablo sobre él, cuando explicaban que Satanás «endureció el corazón de Herodes (…) y dio a Caifás la audacia de entregar a nuestro Señor Jesucristo a la cruel muchedumbre (…)» (2,295). Y sin abandonar el argumento de la posesión demoníaca, las *Actas de Tomás* afirmaban en boca del maligno: «Yo soy el que inflamó a Herodes y encendió a Caifás a la falsa acusación de la mentira ante Pilato, pues esto me convenía; yo soy el que encendió a Judas y lo sobornó para que entregara a Cristo a la muerte» (2,352)[47].

La imagen perversa que la literatura fundacional vertió sobre Caifás permeó en la patrística. Uno de los Padres más influyentes, san Jerónimo, interpretaba a propósito de la narración de Mateo que «la ira desencadenada y la impaciencia, al no encontrar pretexto para la acusación falsa, hacen saltar de su trono al pontífice. De este modo al movimiento del cuerpo manifiesta la locura de su espíritu» (*Comentario al Ev. de Mateo,* 4,26,63)[48]. Y aún añadía, en un ataque frontal contra el sacerdocio hebreo:

> «Pero al desgarrar sus vestiduras muestra que los judíos han perdido la gloria del sacerdocio y los pontífices ocupan una sede vacía. Por otra parte, es costumbre judía, cuando oyen una blasfemia o algo que parece ir contra Dios, desgarrar sus vestiduras como leemos que hicieron Pablo y Bernabé cuando en Licaonia fueron honrados con el culto a los dioses» (*Comentario al Ev. de Mateo,* 4,26,65)[49].

Por su parte, Agustín de Hipona vio en el origen del deicidio judío a la ignorancia de sus príncipes. Afirmación que, más tarde, Beda el Venerable pondría en entredicho, para señalar el interés hebreo por matar a Jesús: «*iudeorum príncipes non per ignorantiam sed per invidiam crucifixisse filium Dei*»[50].

Jesús era inocente, estaba libre de toda culpa. Así que los santos Padres dedicaron amplios esfuerzos a rebatir los argumentos falaces que, los testimonios falsos a los que las Escrituras se refieren, habían vertido sobre Cristo. Ya aclaraba Jerónimo que «es falso testigo el que no interpreta las palabras en el mismo sentido en que han sido dichas» (*Comentario al Ev. de Mateo,* 4,26,61)[51]. A lo que Orígenes argüía: «su vida fue limpísima y absolutamente irreprensible y dejaba sin pretextos a los que los buscan; todo

[47] Citado por Hourihane, C., op. cit., pp. 145-146 y 266. Traducción propia.
[48] Trad. esp. BCPI, vol. 1b, p. 327. Lleva a CCL 77,260: BPa 45,299.
[49] Trad. esp. BCPI, vol. 1b, p. 327. Lleva a CCL 77,261: BPa 45,300.
[50] Bernad López, V., op. cit., p. 70.
[51] Trad. esp. BCPI, vol. 1b, p. 325. Lleva a CCL 77,259-260: BPa 45,298-299.

esto se demuestra por el hecho de que sus enemigos no encontraban cosa que pudieran aducir en contra suya» (*Comentario al Ev. de Mateo,* 107)[52].

Aún entre tanto desagravio, Cipriano subrayaba a los fieles cómo «Nuestro Señor Jesucristo, rey, juez y Dios nuestro, observó hasta el día de su pasión el respeto debido a pontífices y sacerdotes» (*Cartas*, 3,2,2)[53]. Esta actitud sumisa, también en el interrogatorio de Caifás, se transmitió a los fieles sobre el soporte artístico.

Sobre estos sustratos literarios, bíblicos, parabíblicos y exegéticos, la actividad de la Iglesia difundió esta imagen demonizada del sumo sacerdote, que caló profundamente en el imaginario popular pasionista y, en consecuencia, en su visualidad, que instrumentalizó al personaje para expresar la culpabilidad de los judíos en el proceso contra Cristo. Las primeras imágenes cristianas del juicio de Caifás ya expresaron las intenciones perversas de Caifás hacia Cristo. En una retórica despectiva, en un sarcófago obra de los talleres romanos (300-330, Roma, MV, MV.3154 2.0.0) [fig. 16], al sumo sacerdote, apoltronado en un curul clásico, lo incitan dos falsos testimonios, ataviados como él con sendas togas de filósofo. Como, contemporáneamente, abstrajeron los creadores de las puertas de Santa Sabina del Aventino, también en Roma (primera mitad del s. V)[54], Caifás se enfrenta a Cristo con el dedo levantado[55], gesto recurrente en la

[52] Trad. esp. BCPI, vol. 1b, p. 325. Lleva a GCS 38/2,226.
[53] Trad. esp. BCPI, vol. 4b, p. 363. Lleva a CCL 3B,13; BAC 241,370.
[54] Dresken-Weiland, J., op. cit., p. 147.
[55] La idea de un juicio dialogado, sin aspavientos exagerados, caló con fuerza en la visualidad artística internacional, y así, se documenta también en un *Salterio* bizantino (s. IX, Monte Athos, monasterio del Pantocrátor del Monte Athos, 61, fol. 39v), en un *Evangeliario* constantinopolitano (s. XI, Florencia, BLF, Plut. VI.23, fol. 56r), en un *Leccionario* procedente de San Giorgio dei Greci de Venecia (s. XI, Venecia, IESB, cod. 2, fol. 281r), en el *Salterio Barberini*, constantinopolitano (segunda mitad del s. XI, Roma, BAV, Barb.gr.372, fol. 58r); en las biblias *de Pamplona I* y *II* (1197, Amiens, BM, 108, fol. 185r; 1200, Augsburgo, BU, I.2.qu.15, fol. 205v), el *Evangeliario de Gladzor* (1300-1307, Los Ángeles, YRL, Armenian 1, fol. 438), el *Salterio de la reina María* (taller del Maestro de la reina María, 1310-1320, Londres, BL, Roy.2.B.VII, fol. 244v); en una vidriera de la Klosterkirche Sankt Marien, Kloster Amelungsborn, en la Baja Sajonia (segunda mitad del s. XIV); en un *Salterio* serbio (1350-1420, Múnich, BNM, slav.4, fol. 9v), en el retablo de Sant Jordi del Centenar de la Ploma de la iglesia homónima de la ciudad de València (Marçal de Sas y Miquel Alcanyíç, primer cuarto del s. XV, Londres, VAM, 1217-1864); en la *Biblia pauperum Weigel-Felix*, vienesa (ca. 1435, Nueva York, MoL, M.230, fol. 11v); en las *Horas de Catalina de Cleves*, de Utrecht (Maestro de Catalina de Cleves, ca. 1440, Nueva York, MoL, M.917, fol. 52v); en un *Speculum Humanae Salvationis* de Brujas (Grupo de los pergaminos de oro, 1440-1460, Nueva York, MoL, M.385, fol. 46r), en un *Speculum* de Bravante (Maestro de Peter, ca. 1455, Nueva York, MoL, M.868, fol. 35r), en las *Horas de Cecilia Gonzaga* (ca. 1470, Nueva York, MoL, M.454, fol. 67r), en las puertas del *Armadio degli Argenti* de Fra Angelico para el convento de San Marcos de Florencia (1450-1452); en el púlpito de la Pasión de San Lorenzo de Florencia, de Donatello (1460-1466); en *El Calvario* (1490, Madrid, MP, P007689); en un *Libro de horas* parisino (1505-1510, Nueva York, MoL, M.618, fol. 7v); en el grabado de *Cristo ante Caifás* de Hans Schäufelein (1509-1512, Londres, BMu, E,8.41); en las *Horas Da Costa*, de Brujas (Simon Bening y taller, ca. 1515, Nueva York, MoL, M.399, fol. 21v); o en un *Cristo ante Caifás* en el santuario de Guadalupe de Zacatecas (escuela mexicana, s.f.).

visualidad del interrogatorio, que se convencionalizó como la negación de la voluntad de conocimiento, frente a una acusación ciega[56].



Fig. 16. Cristo ante Caifás. Sarcófago de friso continuo, talleres romanos, 300-330. Roma, Musei Vaticani, MV.3154 2.0.0.

En la Iglesia tardoantigua, a la parada de Jesús en casa de Caifás se le concedió un particular espacio en la retórica pasionista, como se desprende de su audaz traslado al soporte artístico, asimilable a su fortuna literaria, en la teología e incluso en la poética, en un *titulus* de Prudencio[57]. Herederos de esta tradición paleocristiana son los mosaicos de San Apolinar el Nuevo de Rávena (500-520) [fig. 17], todavía clásicos tanto en la caracterización de los personajes como en la interpretación mayestática de los hechos que narra. Sin rastro de padecimiento, Cristo comparece en calidad de orador ante el sanedrín, que ha tomado posesión de su bancada judicial, sobreelevada y ricamente bordada. Al centro de ella, Caifás preside el interrogatorio, asistido por otros dos sabios, uno de los cuales levanta la palma de la mano, escandalizado ante las declaraciones mesiánicas del acusado y las afirmaciones falaces de un falso testimonio, que asoma a espaldas de Jesús[58].

[56] Zuffi, S., *Episodi e personaggi del Vangelo,* Electa, Milán, 2002, p. 267.
[57] Dresken-Weiland, J., op. cit., p. 148.
[58] *Ib.*



Fig. 17. Cristo ante el sanedrín. Mosaicos de San Apolinar el Nuevo, Rávena, 500-520.

Sin embargo, no fue esta lectura triunfalista la que trascendió en la historia del tipo. Paralelamente a Rávena en los *Evangelios de Canterbury* (s. VI, Cambridge, CChC, Ms. 286, fol. 125r) [fig. 18] se configuró por vez primera una narrativa judicial llamada a tener gran fortuna histórica, derivada de su vehemencia –incluso burlesca– antijudía. Los iluminadores, italianos, del Evangelio captaban el instante clave del pasaje: aquel en que Cristo, prendido por dos soldados, se autoafirma Hijo de Dios, ante el escándalo de los judíos, que se visualiza en la rasgadura de las vestiduras de Caifás, a la que se refieren Marcos y Mateo. Con este gesto de ira, el sumo sacerdote de Israel desgarra su hábito sin costuras y con él su legitimidad sacerdotal, a diferencia de lo ocurrido en el Calvario, en el sorteo entre los soldados de los vestidos de Jesús.



Fig. 18. El prendimiento, Cristo ante Caifás y la flagelación. *Evangelios de Canterbury*, s. VI. Cambridge, Corpus Christi College, Ms. 286, fol. 125r.

Desde el siglo VI y hasta el IX, como Hourihane (2009) ya reconoció, muchas narrativas pasionistas prescindieron de las imágenes de los líderes religiosos, tal vez por

su condición de instigadores sin poder fáctico[59]. Pero silencios aparte, fueron de nuevo los *scriptoria* bizantinos y carolingios los que, a partir del ochocientos, revitalizaron la visualidad de Caifás.

En tiempos altomedievales, una de las lecturas más conreadas del pasaje fue la tipológica, que dio como fruto genuino la producción de salterios ilustrados con imágenes proféticas. Así, por ejemplo, el Salmo 35 dio cabida a Caifás en el *Salterio Chludov*, de creación constantinopolitana (s. IX, Moscú, MEH, gr.129, fol. 31v), cuando este recogía la profecía: «testigos falsos se levantan, sobre lo que ignoro me interrogan» (Sal 35,11). Y en otra lectura tipológica, el *Salterio de Stuttgart* (820-830, Stuttgart, WL, Bibl.fol.23, fol. 49r) [fig. 19] encontró en el Salmo 38 un anuncio velado del odio que se vertería sobre Cristo: «tienden lazos los que buscan mi alma, los que traman mi mal hablan de ruina, y todo el día andan urdiendo fraudes» (Sal 38,13). Aquí, las palabras del salmista fueron ilustradas por un *scriptorium* carolingio recuperando modelos tardoantiguos, tal vez conocidos de primera mano. Como en los sarcófagos o en las puertas de Santa Sabina, el sumo sacerdote, ahora revestido con la retórica regia carolingia, señala a Cristo con el índice levantado, para arrancarle una declaración sobre su doctrina, gesto que reproduce el *Beato de Girona* (975, Girona, AC, 7, fol. 16r), primer exponente documentado donde la réplica de Jesús al sacerdote es respondida por maltratos de parte de dos soldados[60].

[59] Hourihane, C., op. cit., 2009, p. 89.

[60] Los escarnios a Cristo durante el interrogatorio ante Caifás se documentan también en un *Salterio* constantinopolitano (primera mitad del s. XII, Roma, BAV, gr.1927, fol. 57r), en una plaqueta de marfil inglesa (1150-1175, Nueva York, MMA, 63127), en el *Salterio de Múnich*, procedente de Oxford (1200-1210, Múnich, BSB, Clm.835, fol. 25v); en una *Biblia picta-Vitae Sanctorum* de la abadía de Saint Bertin, en Saint-Omer (1200-1220, La Haya, KB, 76 F 5, fol. 19v); en el *Salterio de Lambert le Bèque*, procedente de Lieja (1280-1290, Cambridge, FMC, 288, fol. 145v); en un *Leccionario* de Mār Mattai, en Iraq (1220, Roma, BAV, sir.559, fol. 133r); en un *Libro de Horas-Salterio* parisino (1300-1320, Viena, ÖNB, Ser.Nov.2596, fol. 78r), en una *Crónica Christ-Herre* procedente de Regensburg (ca. 1360, Nueva York, MoL, M.769, fol. 288r), en un *Libro de horas* procedente de Verdún (Maestro de Boqueteaux, ca. 1375, M.90, fol. 56r), en un *Speculum Humanae Salvationis* de Brujas (Grupo de los pergaminos de oro, 1440-1460, Nueva York, MoL, M.385, fol. 46r), en un retablo con imágenes de la Pasión del Maestro Morata (segunda mitad del s. XV, Nueva York, MMA, 10.12a,b); en un *Libro de horas* neerlandés, en parte atribuido al Maestro de los Ojos Oscuros (ca. 1490, Princeton, BU, Garrett 53, 62r); en un *Libro de horas* de Utrecht (Maestros de Catherina van Wassenaer, ca. 1490, Nueva York, MoL, S.1, fol. 58v); en las *Horas Croesinck* (Maestro de Cornelis Croesinck, ca. 1494, Nueva York, MoL, M.1078, fol. 39r); en un dibujo sobre el tipo atribuido a Bernardo Zenale (principios del s. XVI, Londres, BMu, 1895,0915.760); en las *Horas Da Costa*, de Brujas (Simon Bening y taller, ca. 1515, Nueva York, MoL, M.399, fol. 21v); en el grabado que ilustra un *Poema de la pasión de Jacques le Lieur* (Seguidor de Jean Perréal; Maestro de Girard Acarie, ca. 1530, Nueva York, M.147, fol. 12r); en un *Cristo ante Caifás* de Maarten de Vos (1546-1603, Londres, BMu, 1906,0723.10); en un altar portátil alemán (segunda mitad del s. XVI, Londres, BMu, WB.234); en un *Cristo ante Caifás*, grabado, de Adriaen Collaert (1570-1618, Ámsterdam, RijM, RP-P-BI-6063XE); en un grabado de *Cristo ante Caifás* (s. XVII, San Petersburgo, MEr, ОГ-391143); en la *Pequeña Pasión* de Jacques Callot (1624-1625, Nueva York, MMA, 57.650.343(4); en un *Cristo ante Caifás*, grabado, de Jan van Noort (antes de 1624, Madrid, MP, G000192); en *La condena de Cristo por*



Fig. 19. Cristo ante Caifás. *Salterio de Stuttgart*, 820-830. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Bibl.fol.23, fol. 49r.

En los albores del año 1000, entre los miniaturistas se difundió el viejo gesto del desgarro de las vestiduras, fruto de una interpretación literal –aunque poco racional– de los primeros evangelios[61]. De hecho, los libros que más reiteraron en aquel gesto fueron, precisamente, los evangeliarios, destinados a recoger las sagradas Escrituras, para su proclamación en la liturgia. Tal es el caso de los *Evangelios de Otón III* o *de Liuthar* (990-1002, Aachen, TC, G25, fol. 229v), o bien del *Codex Aureus Epternacensis* (ca. 1030,

*Caifás* del monasterio de las Capuchinas de Santiago de Chile (1732); o en la versión de los hechos de Gabriel José de Ovalle (1749, Guadalupe, MRGu).

[61] El desgarro de las vestiduras se visualizó también en la *Perícopa* o *Leccionario de Enrique III*, otoniano y procedente de Echternach (ca. 1040, Bremen, BM, b.21, fol. 49v); en los frescos de la iglesia de Saint Nicholas Orphanos de Thessaloníki, en Macedonia Central (1310-1319); en un *Cristo ante Caifás* del Maestro del Martirio de los Diez Mil (1460-1470, Londres, BMu, 1846,0709.41); en un *Libro de horas* neerlandés, en parte atribuido al Maestro de los Ojos Oscuros (ca. 1490, Princeton, BU, Garrett 53, 62r); en una *Vita Christi* lombarda (primera mitad del s. XVI, Benedetto di Silvestro, Nueva York, MoL, M.508, 24r); en otras *Horas*, estas procedentes de Bravante (ca. 1500, Nueva York, MoL, M.156, fol. 147v); en un nuevo *Libro de horas*, ruanés, atribuido a Robert Boyvin y a un seguidor del Maestro de Rouen Échevinage (ca. 1500, Nueva York, MoL, H.1, fol. 21v); en un *Cristo ante Caifás* (ca. 1520, Londres, BMu, 1846,0509. 118); en otro grabado, con las negaciones de Pedro como tipo principal (Hans Weiditz, ca. 1520, Londres, BMu, E,9.84); en el grabado que ilustra un *Poema de la pasión de Jacques le Lieur* (Seguidor de Jean Perréal; Maestro de Girard Acarie, ca. 1530, Nueva York, M.147, fol. 12r); en un grabado de *Cristo ante Caifás* de un anónimo, que copia a Hans Sebald Beham (1535, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-21.540); en unas *Concordancias del Antiguo y el Nuevo Testamento*, obra de Augustin Hirschvogel (1549, Washington, NGA, 1950.17.157); en un altar portátil alemán (segunda mitad del s. XVI, Londres, BMu, WB.234); en un *Cristo ante Caifás* de Stradanus (segunda mitad del s. XVI, Washington DC, SDM); en un grabado de *Cristo ante Caifás* de Hyeronimus Wierix (1563-antes de 1619, Ámsterdam, RijM, RP-P-1904-94); en un *Cristo ante Caifás*, grabado, de Adriaen Collaert (1570-1618, Ámsterdam, RijM, RP-P-BI-6063XE); en un grabado sobre el tipo de Antonie Wierix II (1582-1586, Ámsterdam, RijM, RP-P-1978-3); en un *Cristo ante Caifás* de Hendrick Goltzius (1597, Nueva York, MMA, 51.501.167(4); en un grabado de *Cristo ante Caifás* (s. XVII, San Petersburgo, MEr, ОГ-391143); en la *Pequeña Pasión* de Jacques Callot (1624-1625, Nueva York, MMA, 57.650.343(4); en un *Cristo ante Caifás*, grabado, de Jan van Noort (antes de 1624, Madrid, MP, G000192); en un *Cristo ante Caifás* de la escuela mexicana, en la parroquia de San Martín de Huaquechula (s.f.); en la pintura *Jesús ante el sumo sacerdote* de la iglesia de la misericordia de Viseu (ss. XVII-XVIII); en un *Cristo ante Caifás* popularizante (s. XVIII, Florencia, GU, 94841); o en un *Cristo ante Caifás* de la ermita del Calvario de Antigua Guatemala (Tomás de Merlo, 1716-1739).

Núremberg, GNM, 156142, fol. 110v) [fig. 20][62], con unas disposiciones icónicas simples en la medida que legibles: Cristo, retenido entre varios soldados, responde con autoridad al órdago planteado por el sumo sacerdote, que, escandalizado ante la blasfemia, se abre las vestiduras.

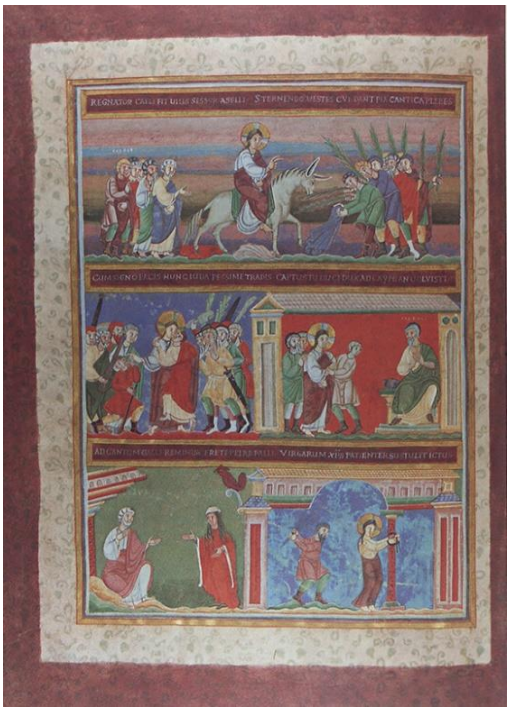


Fig. 20. Cristo ante Caifás. *Codex Aureus Epternacensis*, ca. 1030. Núremberg, Biblioteca del Germanisches Nationalmuseum, 156142, fol. 110v.

Con la rasgadura de las vestiduras de Caifás se trataba de transmitir, sobre todo, la rabia desenfrenada del pueblo hebreo hacia la doctrina de Jesús. Esta fue la lectura que subyació a la creación, ya en el siglo XII, de imágenes de una ira desatada, como la de un *Evangeliario copto* –y de tradición por lo tanto bizantina– procedente de la ciudad egipcia de Damieta (1178-1180, París, BNF, copte 13, fol. 80r) [fig. 21]. La expresividad que se infunde aquí al interrogatorio de Caifás no tiene parangón: dos falsos testimonios señalan la culpabilidad de Cristo como blasfemo, a lo que el sumo sacerdote ya ha interrogado al acusado sobre su dimensión mesiánica. Jesús, sin dudarlo, levanta la diestra afirmando su filiación con Dios. Su respuesta causa estupefacción entre los judíos: Caifás se rasga con fuerza sus vestiduras –que dejan entrever el pecho desnudo–, mientras un grupúsculo de ellos, de rostros caricaturizados, jalea por su condena.

[62] IMA 71277.



Fig. 21. Cristo ante Caifás. *Evangeliario copto*, 1178-1180. París, Bibliothèque Nationale de France, copte 13, fol. 80r.

Las insistentes retóricas antisemitas asociadas a Caifás, entrometieron –también en los discursos visuales– al mismo diablo en la escena, como incitador del mal, a imagen y semejanza del relato apócrifo. Así, en una vidriera de la catedral de Laon (s. XIII)[63] o en el *Salterio de Robert de Lindsey*, de Peterborough (1214-1222, Londres, LSA, 59, fol. 33v), al sumo sacerdote lo radicaliza, por las espaldas, el mismo Lucifer.

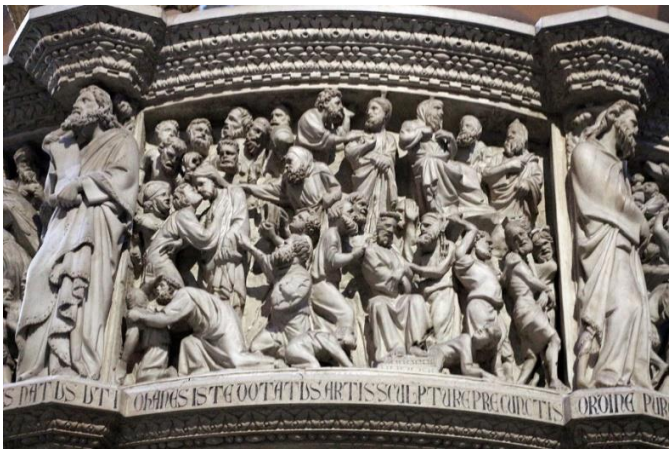
De hecho, el propio Dante Alighieri, en su *Divina Comedia* (1314), al describir la posición que en el Infierno ocupaban los grandes malhechores del pasado, imaginaba al sanedrín en pleno, con Anás y Caifás al frente, crucificados en el suelo y pisoteados por tantos como por allí pasaban[64].

En el bajo medievo, el papel de malhechor de Caifás se amplificó en el episodio de su interrogatorio, pero también más allá, en los escarnios a Cristo o en su flagelación. Este fenómeno tuvo en Italia particular seguimiento, por su vecindad con las doctrinas pasionistas franciscanas[65]. Precisamente una cita del *Lignum Vitae* de san Buenaventura, *«Iesus notis incognitus»* [Jesús era desconocido por sus conocidos], acompaña al juicio de Caifás que Pacino incluyó en *El árbol de la vida* (1310-1315, Florencia, GAF, 8459) [fig. 22]. La posición de poder del sumo sacerdote, entronizado bajo dosel y sus pies sobre un escabel, habla de su autoridad, frente a la relativa debilidad en que se sitúa, en el tipo anterior, a Anás. Sin embargo, el juez no muestra aspaviento alguno; sencillamente interroga a Cristo, como se deduce de los gestos de sus manos, que después replicaron

[63] Hourihane, C., op. cit., pp. 264-265.
[64] Maccoby, H., *Judas Iscariot and the Myth of Jewish Evil,* Peter Halban, Londres, 1992, p. 117.
[65] Hourihane, C., op. cit., p. 269.

–entre otros– el *Tríptico de Spedaletto* (segunda mitad del s. XIV, Pienza, MD) o una *Evangelica historia* milanesa (1350-1374, Milán, BA, L.58 sup.SP.II.64, fol. 47r).





Figs. 22 y 23. Cristo ante Caifás. *El árbol de la vida*, Pacino de Buonaguida, 1310-1315. Florencia, Galleria dell'Academia, 8459; púlpito de la catedral de Pisa (ámbito superior derecho), Giovanni Pisano, 1302-1310.

En el *trecento* italiano la idea del juicio dialogado convivió, en igualdad, con la rasgadura de las vestiduras, abanderada por Giovanni Pisano en el púlpito de la catedral de Pisa (1302-1310) [fig. 23]. La elección indiferente –y según referentes vistos– de una variante u otra es igualmente evidente en Centroeuropa. Aquí se documentan numerosos referentes de la reacción desmesurada de Caifás ante la respuesta de Cristo, por ejemplo, en una miniatura de la escuela alemana (1457, Londres, BMu, 1856,1011.7) [fig. 24]. Jesús, con semblante severísimo, acaba de despacharse con el sumo sacerdote, que, con un rostro lleno de malas intenciones, se levanta de la bancada judicial rasgándose las vestiduras. Seguramente no por casualidad, a Caifás se lo reviste con una túnica roja de una sola pieza, así como con un *mitznefet* tomado de referentes episcopales.




Figs. 24 y 25. *Caifás rasgando su ropa*, escuela alemana, 1457. Londres, British Museum, 1856,1011.7; *Horas de Coëtivy* (Maestro de Bedford y taller, ca. 1443. Dublín, Chester Beatty Collection, W.82, fol. 160v.

En cambio, las *Horas de Coëtivy* (Maestro de Bedford y taller, ca. 1443, Dublín, CBCo, W.82, fol. 160v) [fig. 25] apuestan por un diálogo más sosegado, aunque no por ello ajeno a la sorpresa de Caifás. Pero en realidad, la principal aportación de este libro corresponde a la elaboración panorámica de un ciclo pasionista completo; idea que a finales del siglo fue ampliamente cultivada en los –llamados– panoramas de la Pasión. Aunque el juicio en el pretorio tuvo mayor cabida en ellos, a la comparecencia ante Caifás se le dio espacio en alguno, como la *Pasión* de Pont-Saint-Esprit (finales del s. XV, Pont-Saint-Esprit, MAS), la de Lisboa (1495-1497, Lisboa, MNAA) [fig. 26] o, poco después, la de Lovaina (ca. 1500, Lovaina, MML). Particularmente interesantes resultan, en los tres panoramas, las coordenadas espaciales ofrecidas, fijadas de acuerdo con parámetros bíblicos, que rompieron con una tradición medieval muy vaga –cuando no inexistente– en estos campos. Los artífices de los panoramas reconstruyen el palacio de Caifás bajo ideas orientalizantes, que incluyen logias de arcos de herradura y chapiteles bulbosos. Y a la casa anexan un patio, donde –como se estudiará– se produjeron las negaciones de Pedro.



Fig. 26. *Pasión de Cristo* (detalle de la comparecencia ante Caifás), 1495-1497. Lisboa, Museo Nacional de Arte Antiga.

Contemporáneamente, el contexto sociopolítico de la baja Edad Media hispana, salpicada por oleadas antisemitas, aportó imágenes de Caifás de un inusitado belicismo. Al sumo sacerdote se le señala, con agresividad, como cabeza visible de un pueblo judío, envidioso, ostentoso, avaro e incrédulo con la doctrina de Jesús. En el pincel de Joan Reixach para el *Retablo de Nuestra Señora de los Ángeles y la Eucaristía* de la cartuja de Valldecrist (València, MBA, 2101-2108), esta culpabilidad deicida de los hebreos se visualiza, en el juicio de Caifás, en la cuasi agresiva caricaturización del sumo sacerdote y sus secuaces, afeados con narices semitas[66]; agresividad que no es sino la traducción, en términos visuales, de una retórica radical contra el pueblo judío, evidente en los relatos pasionistas de la época. Entre ellos, uno de los más agresivos lo constituyó la *Istòria de la Passió* (1493) de Bernat Fenollar y Pere Martines, que atribuyen a los judíos toda suerte de agresiones físicas y verbales contra Cristo[67]. A ellos dedicaba el padre Fenollar un vehemente versillo, en el contexto del interrogatorio del sumo sacerdote:

*«Aprés lo trist bisbe: ab molt falsa manya*
*Volent derrocar: al fort y gran rey*
*Lo interroga: ab veu molt estranya*
*Desa gran doctrina: y de sa companya*
*Y dels seus deixebles: seguint nova ley*
*Y estant circuhit: de lops rabiosos*
*Lanyell mansuet: verdeu poderós*

[66] Rodríguez Barral, P., «El recurso al judío deicida: un punto de encuentro entre el drama y las artes visuales en la Valencia de la Edad Media final». En: Sirera Turó, J. L. (coord.), *Estudios sobre el teatro medieval*, Publicacions de la Universitat de València, València, 2008, p. 166.
[67] Rodríguez Barral, P., op. cit., p. 158.

*Ligades les mans: y els peus gloriosos*
*Descalços per terra: anant dolorosos*
*Respos humilment: ab gest piadós»*
(*Lo Passi en Cobles,* p. 20).

Reixach, como después lo hiciera –entre otros– el Maestro de Oña en el *Retablo de la flagelación* (1480-1494, Oviedo, MBA), se recrea en las galas, orientalizantes, de los judíos. A la comunidad hebrea se achacó el tópico de la ostentación de ricos atavíos[68], que generaron muchos recelos, sobre todo en tiempos de crisis. De hecho, ya en el IV concilio de Letrán (1215)[69], se emitieron directrices segregacionistas sobre el código de vestimenta de los judíos, que fueron replicadas en las diferentes realidades territoriales, en multitud de bulas pontificias, sínodos diocesanos, concilios provinciales, ordenanzas reales y normas municipales.

En una misma retórica antijudía, Ludolfo de Sajonia, en su *Vita Christi*, escribía refiriéndose al juicio de Caifás: «y cuando es presentado al consejo de los calumniadores, contra él, se regocijan como un león o un conquistador, capturado, presa»[70], cita que tal vez bebía en las fuentes veterotestamentarias, del Salmo 16 y el episodio de Daniel en el foso de los leones (Dn 6,16-17), que, de hecho, se incluyó en la liturgia de Martes Santo y en los textos tipológicos de la *Biblia pauperum*. En un mismo sentido, el franciscano holandés Johannes Brugman, en su *Vita Christi*, asimilaba la ferocidad de Caifás con el salvajismo animal.

Es más, en el propio ámbito hispánico, la clarisa valenciana sor Isabel de Villena dedicaba otro de sus capítulos, el CLXI, a recrearse sobre *«Com, estant lo Senyor en presència del malvat Caifàs, foren fets molts escarns e, com a digne de mort, fon escopit,*

[68] Los preceptos de vestimenta judíos eran, en realidad, bien distintos. El Mishná y el Talmud recogen el deber del pueblo semita de vestir decente pero modestamente, para evitar dispendios y los conflictos que de ellos pudieran derivarse. Es más, los textos judíos apremian a las esferas sociales más acaudaladas a servir de modelo de sencillez a sus menores. Sin embargo, entre las aljamas existió también una tendencia a las vestimentas ostentosas, que causaron ciertos recelos, por lo que se trató de ponerles coto (Mirones Lozano, E., «Entre la jurisdicción cristiana y las regulaciones comunes: indumentaria de los judíos peninsulares en la Edad Media», *Cuadernos Medievales*, 27 (2019), pp. 56-60).

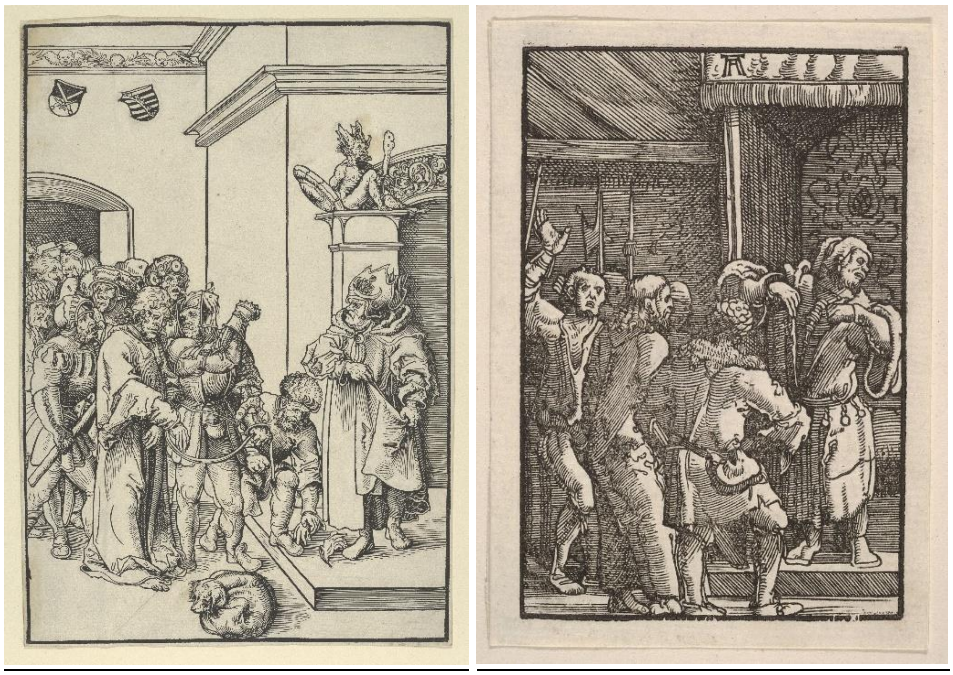
[69] El IV concilio de Letrán recogió la preocupación, palpitante en el pensamiento medieval, por las confusiones que pudieren producirse entre la población cristiana y la judía, que propiciaran eventuales relaciones prohibidas. Ante la falta de distintos con que poder reconocer a la población judía, en el canon 68 de Letrán se emitió una orden para la vestimenta de la población semita. En su aplicación en las realidades locales, la distinción de la población semita se fijó en cierto distintivo cosido a los ropajes, como ocurrió en las leyes de Ayllón, de 1412 (Mirones Lozano, E., op. cit., pp. 54-55).

[70] En su versión latina, la *Vita Christi* proclama: *«cum autem praesentatur concilio malignantium adversus eum, illi quasi leo vel victor, exsultant, capta, praeda»*.

*batut e improperat»,* en el que volvía sobre el manido recurso animalizador, seguramente basándose en la obra homónima Ludolfo de Sajonia:

> *«E com aquí, en presencia sua, acussaren a Jesús los pus savis e majors en dignitat ab desfrenada malícia, per colorar sa enveja e maliciosa ira, segons pràtica d'hipòcrits, mostrant proceir per sola justicia e honor de Déu e zel de la sua llei, portaren falsos testimonis en l'acusació sua, e no es podien concordar en los dits seus perquè la malícia judaica fos més coneguda, e d'açò los acusadors creixien en molt major ira, no trobant camí al que volien, ço és, matar Jesús ab color de justicia (...). E lo bisbe, per més encarir-ho, e perquè tots ho oïssen e negú no ignoràs lo que Jesús dit havia, mostrant un gran zel de l'honor de Déu, pres la sua bisbal vestidura per lo cabeç, esquinçant-la fins a baix ab gran fúria, e girava's dellà e deçà com un gos rabiós, dient e replicant, ab un gran crit esqueixat, perquè per tots fos ben oït: ¿Haveu oït, haveu oït la gran blasfèmia d'aquest traïdor, que en presència nostra ha gosat dir ell ésser Fill de Déu? ¿Què pus cercam? Que açò sols basta a portar-lo a la mort»* (*Vita Christi,* cap. CLXI, pp. 357-359).

Esta permanente animalización de los judíos, aquí identificados como fieras agresivas, sugirió de nuevo analogías visuales entre un hebreo, Caifás, y los perros. Así ocurre en el grabado de Lucas Cranach 'el Viejo' (1490-1553, Nueva York, MMA, 31.57.7) [fig. 27], que coloca junto a Caifás a un discreto perro y, sobre una columna, a una escultura de aires demoníacos, tal vez poco banal; más cuando la imagen supura cierta agresividad, evidente en las narices aguileñas de los soldados, que de prominentes rozan la inverosimilitud.



Figs. 27 y 28. *Cristo ante Caifás*, Lucas Cranach 'el Viejo', 1490-1553. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 31.57.7; Albrecht Altdorfer, ca. 1513. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 20.11.27.

Cranach, deudor de la tradición medieval, le rasga las vestiduras a Caifás, aunque ahora con una tensión más contenida, que aporta credibilidad a lo relatado por Marcos y Mateo. De hecho, aún con los avances en naturalidad, a partir de finales del cuatrocientos, el desgarro de las vestiduras se impuso, sin demasiada oposición, como la variante con más adeptos. Los mismos tratadistas del arte conminaban a los suyos a hacer uso de aquel gesto, así como a subrayar, con los debidos escenarios y atributos, el poder que Caifás ostentaba. A propósito de ello escribía Interián de Ayala:

> «(…) es menester pintar el palacio de Caifás magnífico, según la grande autoridad que tenía en el pueblo: en la sala interior, que ha de ser bastante capaz y espaciosa, se deben sentar en sus bancos los ancianos y el mismo Pontífice Caifás en su trono y con ambas manos rasga sus vestiduras» (*Libro tercero*, p. 76).

Antes, a esta tendencia debió contribuir la circulación de estampas que mostraban aquel gesto, enloquecido, del sumo sacerdote. Algunas impresas por grabadores de reconocido impacto, como el propio Cranach, Albrecht Dürer (1511-1612, Florencia, GU, 304533) o su contemporáneo Albrecht Altdorfer (ca. 1513, Nueva York, MMA, 20.11.27) [fig. 28]. Particularmente enérgica es la versión de este último, que visualiza cómo, poco después de la declaración mesiánica de Jesús, Caifás, cegado por la rabia, se abre en dos sus vestiduras, mientras sus lacayos abofetean a Cristo.

Desde tiempos medievales, los escarnios de Cristo a manos de la soldadesca se convirtieron –en la literatura y en la visualidad artística– en un común denominador a cada uno de sus interrogatorios, como la vía más chocante para generar empatía entre los fieles. Pues bien, los agravios a Jesús como respuesta a su diatriba al sumo sacerdote tuvieron en la Edad Moderna una época de particular ahondamiento. A la violencia recurrió, por ejemplo, Girolamo di Romano –conocido como 'il Romanino'– en el ciclo de la Pasión desarrollado en la nave central de la catedral de Cremona (1519), cuando muestra a un soldado alargar la mano con rabia para pegar a Cristo, cuyo juicio es manipulado por dos falsos testimonios.

Quien abofetea a Cristo es, en la mayoría de obras, un solo soldado, tal vez en una injerencia del juicio de Anás: «Apenas dijo esto, uno de los guardias que allí estaba, dio una bofetada a Jesús, diciendo: '¿Así contestas al sumo sacerdote?'» (Jn 18,22). Desde luego, coherentes –directa o indirectamente– con aquella cita son otras obras del contexto, como una estampa de Jacob Cornelisz. van Oostsanen (ca. 1523, Londres, BMu, 1859,0709.2874) [fig. 29], que coloca a Caifás un prominente *mitznefet* en morfología de

media luna, muy recurrente en la época[71], posible fuente visual para el escultor que talló un molde con el interrogatorio de Caifás, para su vaciado en la campana mayor de la iglesia de Lana (1526); o la *Predela de Estimariu*, de la antigua parroquial de aquella población catalana (1550-1575, Barcelona, MNAC, 015940-002) [fig. 30].

En un mismo sentido, la teología posconciliar se empeñó en ensanchar el tópico literario en torno a la culpabilidad semita en la condena contra Cristo. Un jesuita de renombre, Cornelius A Lapide, en *El Gran Comentario*, escribía a propósito de la cita de Mateo al juicio del sumo sacerdote:

> «Porque, como dice S. Jerónimo, era costumbre de los judíos atar y entregar al juez a los que habían condenado a muerte. He aquí, pues, Sansón atado por Dalila, Cristo por la sinagoga. Orígenes dice con verdad: 'Atan a Jesús, el que suelta las ataduras, el que dice a los que están aprisionados: Yo salgo' (Is 49, 9); el que suelta las cadenas y dice: 'Rompamos sus ataduras'. Porque Jesús estaba obligado a hacernos libres, tomando sobre sí mismo las cadenas y el castigo de nuestros pecados» (cap. 27,2)[72].





Figs. 29 y 30. *Cristo ante Caifás*, ca. 1523, Londres. British Museum, 1859,0709.2874; *Predela de Estimariu*, 1550-1575. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 015940-002.

Entre tanto agravio, no cabe extrañeza en que la *damnatio* de la memoria judía se perpetuara en el imaginario moderno, como se desprende de la incorporación, entonces, de los viejos perros, con que animalizar las almas hebreas. Conocedores del antisemitismo

[71] A esta tipología de mitra hace referencia también Antonie Wierix II en un grabado sobre el tipo (1582-1586, Ámsterdam, RijM, RP-P-1978-3).
[72] Traducción de: https://www.bibliatodo.com/comentario-biblico?v=DHHS94&&co=el-gran-comentario-de-cornelius-a-lapide&l=mateo&cap=27.

bajomedieval, así lo hicieron Nicolas Couly II en una plaqueta esmaltada (segunda mitad del s. XVI, Roma, MV, MV.64502.0.0) [fig. 31], o el mismo Jacques Jordaens, cuya obra fue reproducida por sus seguidores (s. XVII, Lima, convento de San Francisco) y, sobre todo, difundida mediante la estampa de Marinus Robyn van der Goes (1630-1652, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-75.253) [fig. 32][73].





Figs. 31 y 32. Cristo ante Caifás. Plaqueta esmaltada, Nicolas Couly II, segunda mitad del s. XVI. Roma, Musei Vaticani, MV.64502.0.0; Cristo ante Caifás, Marinus Robyn van der Goes, a partir de la obra de Jacques Jordaens, 1630-1652. Ámsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-75.253.

De hecho, diversos historiadores del arte transatlántico, como Anchi o Robin (2019), han acreditado la honda huella que los grabados de Jordaens dejaron en el arte colonial. Al punto que algún artista, como José de Ibarra (1744, Cp), se limitó a replicar con los pinceles la versión del flamenco, sin demasiado espacio a la creatividad[74], aunque en otros casos, como en las pinturas pasionistas del convento de San Francisco de Lima (ca. 1630-ca. 1674), la inventiva artística apenas esboza la fuente visual donde bebió el creador[75].

La osmosis cultural transatlántica también debió poner en conocimiento de los artistas virreinales una estampa de Jan Sadeler I (1589, Londres, BMu, 1868,0612.508) [fig. 33]. A finales del quinientos, el grabador flamenco había aportado una cruda versión

[73] A estas obras con la presencia del perro, aún debemos sumar la de Johann Wilhelm Baur, que también cosechó ecos en forma de estampa, de la mano de Melchior Küsel I (1682, Ámsterdam, RijM, RP-P-1963-343).
[74] Robin, A., «Perspectivas transatlánticas de una serie pasionaria del pintor novohispano José Ibarra (1685-1756)», *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, 6 (2019), p. 56.
[75] Anchi León, L. J., *La serie de la Pasión de Cristo en el Convento de San Francisco de Lima: nuevas propuestas de lectura*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Tesis doctoral, 2019, pp. 70-74.

del interrogatorio de Caifás y su tribunal de sabios, a cuyas órdenes comparece –en la literalidad evangélica– un falso testimonio. Si bien, concluido el juicio, Sadeler relega a un segundo plano al tribunal, para focalizar la atención en la paliza, con palos y patadas, que un grupo de soldados propina a Cristo, que cae resignado al suelo.

En los virreinatos hispánicos, estas narrativas visuales rebosantes de crueldad se encontraron con los relatos, de objetivos igualmente empáticos, escritos por los místicos hispanos. Uno de ellos, Luis de la Palma, escribía cómo Cristo llegó a instancias del sumo sacerdote «helado de frío y desfigurado el rostro de los golpes y salivas; mesado el cabello y la barba, sus mejillas señaladas de cardenales y todo afeado con la sangre cuajada y helada que de los golpes le había salido» (p. 176-177).

Fue así como la propuesta de Sadeler permeó en los círculos artísticos coloniales. La influencia de su estampa es palpable en el lienzo que un anónimo ayacuchano pintó para la iglesia del Pilar de Lima (s. XVIII) [fig. 34], en que un grupo de soldados apalea a Cristo como respuesta a su réplica a Caifás y su tribunal, a quienes se eleva sobre una escalinata.





Figs. 33 y 34. *Cristo ante Caifás*, Jan Sadeler I, 1589. Londres, British Museum, 1868,0612.508; *Cristo ante Caifás*, anónimo ayacuchano, s. XVIII. Lima, iglesia del Pilar.

Centroeuropeas o iberoamericanas, la mayoría de artistas modernos recurrieron a temas de encuadre de ascendencia medieval que correspondían a la fidelidad bíblica. Solamente algún artista osó a aportar, en su inventiva, versiones más heterodoxas de lo

sucedido en el sanedrín. Tal es el caso de Gerrit van Honthorst (ca. 1618, Londres, NG) y de su discípulo Matthias Stomer (ca. 1630, Milwaukee, MAM) [fig. 35], que recogieron el juicio en una habitación oscura, donde Cristo comparece resignado ante Caifás, que lo interroga apoltronado en un escritorio con la ley ante él. El sumo sacerdote, que se ha provisto de un falso testimonio –de mirada titubeante–, interroga a Jesús con actitud desafiante, como se deduce de su índice alzado.



Fig. 35. *Cristo ante Caifás*, Gerrit van Honthorst, ca. 1618. Londres, National Gallery.

En este sentido, el seiscientos aportó al tipo iconográfico cualidades expresivas vinculadas a la rabia contenida de Caifás, que aportaron a sus imágenes una inusitada verosimilitud. Si Honthorst y Stomer expresaron la tensión de Caifás mediante un dedo levantado, Francesco Allegrini (1624-1663, Nueva York, MMA, 80.3.315) [fig. 36] le hizo contener la rabia cerrando los puños. Por su parte, Wenceslaus Hollar y Hans Holbein 'el Joven' (1644-1652, Nueva York, MMA) [fig. 37] aportaron una expresiva vehemencia a la reacción de los judíos frente a la confesión de Cristo: algunos de ellos, con indumentaria de eclesiásticos cristianos, gritan, mientras el sumo sacerdote –mitrado como un obispo– se levanta escandalizado del trono, desgarrándose las vestiduras y aspergiendo agua bendita como si de un exorcista se tratara.






Figs. 36 y 37. *Cristo ante Caifás*, Francesco Allegrini (atrib.), 1624-1663. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 80.3.315; *Cristo ante Caifás*, Wenceslaus Hollar y Hans Holbein 'el Joven', 1644-1652. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

Enfrente de esta visualidad renovadora, la tradición ortodoxa, vehiculada a través del icono, se aferró a viejos paradigmas visuales. Así se desprende de una *Resurrección* con tipos pasionistas, de Rusia central (ca. 1730-1740, Florencia, PPtt, 1890), en que se perpetua la imagen del escándalo de Caifás, que se lleva la mano al pecho, y de la bofetada de un soldado como respuesta.

### *Cristo ante Anás y Caifás*

Salvo Juan, los primeros testimonios escritos del proceso contra Cristo incluyeron a todas las autoridades judías en un único conglomerado administrativo, reunido en torno al sanedrín. Ya los Hechos de los Apóstoles narraban cómo «al día siguiente se reunieron en Jerusalén sus jefes, ancianos y escribas, el sumo sacerdote Anás, Caifás, Jonatán, Alejandro y cuantos eran de la estirpe de sumos sacerdotes» (Hch 4,5-6). Mateo y Marcos recogieron aquella antigua tradición, cuando relataban que «los sumos sacerdotes y el Sanedrín entero», que Anás presidía, «andaban buscando un falso testimonio contra Jesús con ánimo de darle muerte» (Mt 26,59).

Seguramente a raíz de una interpretación racional de los relatos de los Hechos, de Mateo y/o Marcos, fueron muchos los artistas que, en una suerte de síntesis visual, hicieron comparecer a Cristo ante un tribunal presidido, conjuntamente, por Anás y Caifás. Así lo interpretaron ya los creadores del *Cofre de Brescia* (350-374, Brescia,

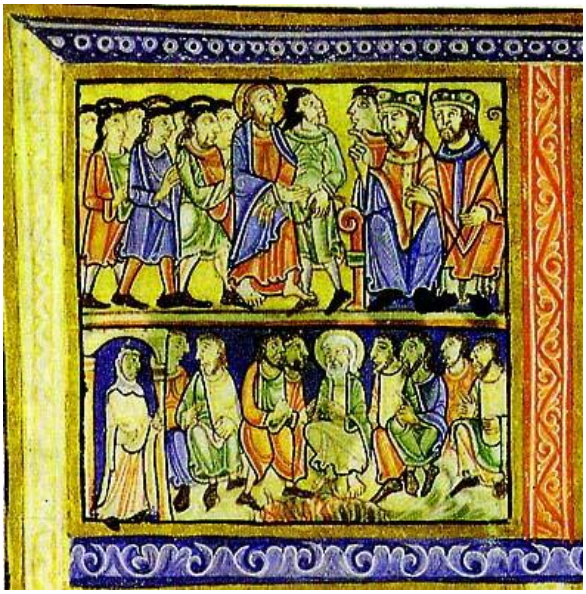
MSG) [fig. 38], cuando abstrajeron a Jesús siendo llevado por dos soldados a instancias de Anás y Caifás, sedentes en sendos curules clásicos. Dualidad de poderes aparte, en la lipsanoteca, el protagonismo de Caifás en el interrogatorio a Cristo es palpable. Es él quien –como se desprende de su gestualidad– toma la iniciativa en el juicio, en calidad de sumo sacerdote, mientras Anás encarna un papel más expectante.



Fig. 38. Cristo ante Anás y Caifás. *Cofre de Brescia*, 350-374. Brescia, Museo Santa Giulia.

Si bien, la idea de la celebración de un interrogatorio conjunto ante Anás y Caifás arraigó con inusitado vigor, a partir del siglo X, en la tradición bizantina. En ella nacieron los frescos de la Kılıçlar Kilise de Nevşehir, en Göreme (s. X), o, más tarde, el *Salterio Theodore* (1066, Londres, BL, Add.19352, fol. 2r) [fig. 39], cuyos iluminadores visualizaron la responsabilidad judía en la causa contra Jesús, descomponiendo la narración en dos tipos contiguos. Antes de llegar Cristo ante los sumos sacerdotes, un instigador de la revuelta comparece ante Anás y Caifás, para radicalizar –más si cabe– su animadversión contra el detenido. Los dos prohombres reciben al acusador sedentes en un banco judicial y tocados con sendas coronas reales. Pero en cambio, en el tipo del interrogatorio contra Cristo, Anás y Caifás se visualizan erguidos y con la cabeza descubierta, quizás en un intento por subrayar la autoridad del juzgado, posición recurrente en la correlación de poderes entre Jesús y sus jueces.





Figs. 39 y 40. Un acusador ante Anás y Caifás, y Cristo ante Anás y Caifás. *Salterio Theodore*, 1066. Londres, British Library, Add.19352, fol. 2r; *Salterio de Canterbury*, 1155-1160, Londres, Victoria & Albert Museum, 661-1894, fol. 1r.

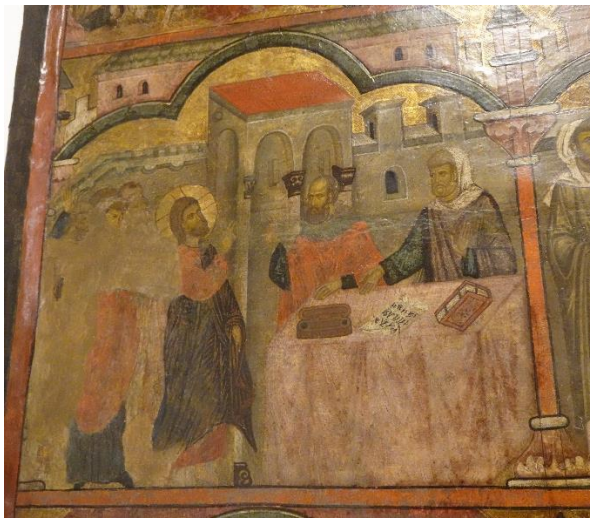
Fue también por la vía bizantina cómo esta solución llegó a Occidente. El *Salterio de Canterbury* (1155-1160, Londres, VAM, 661-1894, fol. 1r) [fig. 40] ya remite a viejos paradigmas orientales: como en Bizancio, Cristo comparece a instancias de Anás y Caifás, que comparten bancada judicial, coronados con ricos tocados tejidos y revestidos con casullas sacerdotales. Aunque de nuevo, quien toma la iniciativa es el sumo sacerdote, que trata de arrancar una declaración a Jesús, a raíz de lo testimoniado por un falso testigo, escondido detrás del tribunal. El poder del gran sacerdote se asienta en un largo cetro, mientras que, a su izquierda, Anás sostiene un báculo, basado en modelos litúrgicos.

En la Italia de la *maniera greca*, del *duecento* y el *trecento*, el vasto conocimiento de la tradición bizantina dio como fruto un inusitado desarrollo de la visualidad conjunta de Anás y Caifás. En esta sempiterna inclinación por lo oriental trabajaron artistas como el Maestro del Crocifisso, autor de una tabla pasionista (segunda mitad del s. XIII, Florencia, GU, 434); o Coppo di Marcovaldo, a quien debemos dos crucifijos, que también lo incluyeron: uno en San Gimignano (segunda mitad del s. XIII, San Gimignano, MCi) y el segundo en San Zenone de Pistoia (1274), obra conjunta con Salerno di Coppo.

El conocimiento –directo o indirecto– de referentes bizantinos influyó también en Giotto, en la capilla Scrovegni (1303-1308) [fig. 41]. A semejanza de antiguos referentes orientales, el pintor incluyó en el ciclo paduano el juicio de Cristo ante Anás y Caifás, que toman posesión de una bancada judicial común. La imagen de Giotto se basa, en

realidad, en las convenciones asociadas a la visualidad de Caifás; el pintor dispone los instantes inmediatamente posteriores a la declaración mesiánica de Cristo, que recibe el rechazo de los judíos: Caifás, escandalizado ante la blasfemia, se rasga las vestiduras, al punto de dejar entrever –indecorosamente– su pecho desnudo; lo que, visto por uno de los guardias, es aprovechado para atestarle una bofetada a Jesús, de acuerdo con el relato de Juan. Anás, en cambio, desempeña un rol más distante y conversa con sus secuaces, seguramente sobre la culpabilidad de Cristo, indudable más allá de testimonios.





Figs. 41 y 42. Cristo ante Anás y Caifás. Pinturas murales de la capilla Scrovegni de Pádua, Giotto di Bondone, 1303-1308; tabla con imágenes de la vida de Cristo, procedente del convento de Santa Clara de Palma de Mallorca, finales del s. XIII. Palma de Mallorca, Museo Diocesano.

Aún sin la intensa actividad de las repúblicas de Italia septentrional, el tipo iconográfico fue cultivado en otras latitudes del Mediterráneo donde caló la influencia de Bizancio. En el mismo sur de Italia aparece entre las arquivoltas de la portada principal de la catedral de Altamura (s. XIV); y en las Baleares, lo hallamos en una tabla con imágenes de la vida de Cristo, procedente del convento de Santa Clara de Palma (finales del s. XIII, Palma de Mallorca, MD) [fig. 42]. Ambas imágenes coinciden en relegar a los máximos dignatarios del judaísmo detrás de una mesa de deliberaciones. En Mallorca se apoyan en la ley, y un pergamino tal vez alude al acta del juicio.

Existen suficientes sustratos bizantinos de la mesa de deliberaciones del sanedrín, como para afirmar la ascendencia oriental –también– de aquel elemento. Mucho antes de conocerse en Occidente, la mesa del tribunal ya se dibujó en el *Salterio del Monte Sinaí* (1074, Monte Sinaí, BMS, 48, fol. 29r) [fig. 43] y, de la estampa en papel a la pintura en el muro, se ganó cierta credibilidad en muchos ciclos visuales de iglesias bizantinas, como

la de Euboea (1311) o en el Anastasis tou Christou de Véroia, en Imathía (George Kalliergis, 1315).



Fig. 43. Cristo ante Anás y Caifás. *Salterio del Monte Sinaí*, 1074. Monte Sinaí, Biblioteca del Monasterio de Santa Catalina, 48, fol. 29r.

La primacía bizantina en la construcción medieval y posterior irradiación de este tipo, se corroboró incluso en su misma desaparición. El desvanecimiento, en un primer momento, de viejas tendencias orientalizantes, y posteriormente la caída de Bizancio en manos de los turcos, comprometió la continuidad del tipo. En la Edad Moderna a penas restó algún artista que, sobre viejas experiencias, reprodujo el juicio de Anás y Caifás, sobre todo en grabados, como el estampado por Urs Graf y Hans Wechtlin para ilustrar la obra *Passio Domini Nostri Iesu Christi, ex euangelistarum textu... deprompta...* (1507, Londres, BMu, 1904,0206.48.1-26) [fig. 44]. A semejanza de la visualidad de Caifás, los grabadores captan el instante en que Cristo se reconoce como Mesías ante los judíos, lo que de inmediato es respondido a pedradas por los soldados, afeados, como sus jefes, en los límites de la agresividad antisemita. Frente a la violencia de unos, Jesús bendice a quienes lo atacan.






Figs. 44 y 45. Cristo ante Anás y Caifás. *Passio Domini Nostri Iesu Christi, ex euangelistarum textu... deprompta...*, Urs Graf y Hans Wechtlin, 1507. Londres, British Museum, 1904,0206.48.1-26; Grégoire Huret, 1664. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 536004258.

En el grabado de Graf y Wechtlin, el interrogatorio a Cristo está presidido por el sumo sacerdote y el presidente del sanedrín, pero a ambos se suman –a la luz del relato bíblico– el resto de prohombres del tribunal de la ley judía. En este interrogatorio tumultuoso insistió más tarde el grabador Grégoire Huret (1664, Nueva York, MMA, 536004258) [fig. 45], que reproduce un agitadísimo juicio, encabezado en lo alto de un estrado por Anás y Caifás, violentado por un falso testimonio.

Solo puntualmente, el juicio conjunto de Anás y Caifás traspasó el papel. Tal vez, alguna estampa ignota llegada al virreinato de Nueva España debió servir de modelo para la creación, en la escuela mexicana, de un lienzo con el tipo para el santuario de Nuestra Señora de los Dolores de Xochimilco (1765) [fig. 46]. Desde luego, si en la Edad Moderna existió una tendencia –sobre todo en los grabados– hacia la visualización del desgarro de las vestiduras de Caifás, el artista mexicano amplificó aquella expresión exacerbada ante la declaración de Cristo, de modo que Anás replicara el gesto del sumo sacerdote[76].

[76] Otros exponentes del interrogatorio conjunto de Cristo, por parte de Anás y Caifás, los encontramos en un fragmento de relieve (s. XII, Baltimore, WAG, 41.209), en el *Salterio de Robert de Lindsey*, procedente de Peterborough (1214-1222, Londres, LSA, 59, fol. 33v); en un retablo de Westfalen (1230-1240, Berlín, GG, 1216A), en el *Salterio Huth*, de Lincoln (1280-1290, Londres, BL, Add.38116, fol. 11r); en las pinturas murales de la iglesia de Ohrid, en Macedonia (1294); en la *Biblia de Holkham* (1327-1335, Londres, BL,



Fig. 46. Cristo ante Anás y Caifás, escuela mexicana, 1765. México, NS Dolores Xochimilco.

### *Las negaciones de Pedro*

Arrestado Jesús, sus discípulos lo abandonaron, por miedo a represalias. Todos a excepción de un discípulo anónimo, que «era conocido del Sumo Sacerdote» (Jn 18,15), y de Simón Pedro, que –según los cuatro evangelios– aquella noche siguió al Maestro de lejos, hasta infiltrarse en el patio del palacio de Caifás[77]. Afuera, un grupo de personas, entre las que había unas criadas de palacio, estaban calentándose en torno a una hoguera. Entonces, «se acercó a él una criada y le dijo: 'También tú estabas con Jesús el Galileo'. Pero él lo negó delante de todos: 'No sé qué dices'» (Mt 26,69-70); exculpación a la que Marcos atribuía una rotunda respuesta: «'Ni sé ni entiendo qué dices', y salió afuera, al portal. Entonces cantó un gallo» (Mc 14,68), y a la que Lucas respondía, «'¡Mujer, no le conozco!'» (Lc 22,57)[78].

Add.47682, fol. 29r), en las pinturas murales de la iglesia de la Ascensión del monasterio de Dečani, en Deçan (1338-1347); o en un *Libro de horas* veneciano (1350-1374, Bérgamo, BM, Cass.3.13, fol. 156v).

[77] Delumeau, J. y Billon, G., op. cit., p. 69.

[78] Según la *Vulgata,* Mateo relataba: *«Petrus vero sedebat foris in atrio; et accessit ad eum una ancilla dicens: 'Et tu cum Iesu Galilaeo eras!'. At ille negavit coram omnibus dicens: 'Nescio quid dicis!'. Exeunte autem illo ad ianuam, vidit eum alia et ait his, qui erant ibi: 'Hic erat cum Iesu Nazareno!'. Et iterum negavit cum iuramento: 'Non novi hominem!'. Post pusillum autem accesserunt, qui stabant, et dixerunt Petro: 'Vere et tu ex illis es, nam et loquela tua manifestum te facit'. Tunc coepit detestari et iurare: 'Non novi hominem!'. Et continuo gallus cantavit; et recordatus est Petrus verbi Iesu, quod dixerat: 'Priusquam gallus cantet, ter me negabis'. Et egressus foras ploravit amare»* (Mt 26,69-75).
Marcos afirmaba: *«Et cum esset Petrus in atrio deorsum, venit una ex ancillis summi sacerdotis et, cum vidisset Petrum calefacientem se, aspiciens illum ait: 'Et tu cum hoc Nazareno, Iesu, eras!'. At ille negavit dicens: 'Neque scio neque novi quid tu dicas!'. Et exiit foras ante atrium, et gallus cantavit.*

Aquella primera respuesta no debió convencer a la criada, «que otra vez se puso a decir a los que estaban allí: 'Éste es uno de ellos'. Pero él lo negaba de nuevo» (Mc 14, 69). Acusación que, después, Juan atribuyó a «uno de los siervos del sumo sacerdote, pariente de aquel a quien Pedro había cortado la oreja», que se preguntaba, «'¿No te he visto yo en el huerto con él?'» (Jn 18,26).

Pese a la insistencia y la vehemencia de sus respuestas, el testimonio de Simón no era creíble y «poco después, los que estaban allí volvieron a decir a Pedro: 'Ciertamente eres de ellos, pues además eres galileo'. Pero él se puso a echar imprecaciones y a jurar: '¡Yo no conozco a ese hombre de quien habláis!'. Inmediatamente cantó un gallo por segunda vez» (Mc 14,69-72)» o por única vez, según la tradición recogida por los otros tres evangelistas[79].

---

*Et ancilla, cum vidisset illum, rursus coepit dicere circumstantibus: 'Hic ex illis est!'. At ille iterum negabat. Et post pusillum rursus, qui astabant, dicebant Petro: 'Vere ex illis es, nam et Galilaeus es'. Ille autem coepit anathematizare et iurare: 'Nescio hominem istum, quem dicitis!'. Et statim iterum gallus cantavit; et recordatus est Petrus verbi, sicut dixerat ei Iesus: 'Priusquam gallus cantet bis, ter me negabis'. Et coepit flere»* (Mc 14,66-72).

Cerrando la tradición sinóptica, Lucas escribía: «*Accenso autem igni in medio atrio et circumsedentibus illis, sedebat Petrus in medio eorum. Quem cum vidisset ancilla quaedam sedentem ad lumen et eum fuisset intuita, dixit: 'Et hic cum illo erat!'. At ille negavit eum dicens: 'Mulier, non novi illum!'. Et post pusillum alius videns eum dixit: 'Et tu de illis es!'. Petrus vero ait: 'O homo, non sum!'. Et intervallo facto quasi horae unius, alius quidam affirmabat dicens: 'Vere et hic cum illo erat, nam et Galilaeus est!'. Et ait Petrus: 'Homo, nescio quid dicis!'. Et continuo adhuc illo loquente cantavit gallus. Et conversus Dominus respexit Petrum; et recordatus est Petrus verbi Domini, sicut dixit ei: 'Priusquam gallus cantet hodie, ter me negabis'. Et egressus foras flevit amare*» (Lc 22,55-62).

Por último, este era el testimonio de Juan: «*Sequebatur autem Iesum Simon Petrus et alius discipulus. Discipulus autem ille erat notus pontifici et introivit cum Iesu in atrium pontificis; Petrus autem stabat ad ostium foris. Exivit ergo discipulus alius, qui erat notus pontifici, et dixit ostiariae et introduxit Petrum. Dicit ergo Petro ancilla ostiaria: 'Numquid et tu ex discipulis es hominis istius?'. Dicit ille: 'Non sum!'. Stabant autem servi et ministri, qui prunas fecerant, quia frigus erat, et calefaciebant se; erat autem cum eis et Petrus stans et calefaciens se (...). Erat autem Simon Petrus stans et calefaciens se. Dixerunt ergo ei: 'Numquid et tu ex discipulis eius es?'. Negavit ille et dixit: 'Non sum!'. Dicit unus ex servis pontificis, cognatus eius, cuius abscidit Petrus auriculam: 'Nonne ego te vidi in horto cum illo?'. Iterum ergo negavit Petrus; et statim gallus cantavit*» (Jn 18,15-18,25-27).

[79] En la secuencia del simbolismo histórico, a las aves nobles (águilas, halcones, etc.) le han seguido los gallos, por la fiereza, coraje y capacidad de vela que se le han atribuido. Los griegos ya hicieron uso simbólico del gallo blanco, en la numismática o la cerámica, al asociarlo al culto a Zeus –como acredita la literatura de Pitágoras–, por tratarse del animal que se adelanta al alba para anunciar el comienzo de la jornada, el fin de las tinieblas de la noche. De hecho, en la cultura griega nació la fábula de Alectryon, un soldado a quien Afrodita y Ares convirtieron en gallo, a raíz de un descuido, para que aprendiera de estos animales la capacidad de la vigilancia. El gallo se asoció también –entre otras atribuciones– a las actividades comerciales, por ser crucial en ellas la vigilancia estratégica; o al culto de Esculapio. Consideraciones que los romanos hicieron suyas, como se desprende de la presencia del gallo en monedas galas o en programas escultóricos; y que también calaron entre las culturas escandinavas antiguas.

Sobre estos sustratos culturales, la relación entre el gallo y la luz emergente que este anunciaba pervivió durante el primer milenio del cristianismo, como acredita el hallazgo de lámparas con esta ave representada. Entre los cristianos, el canto del gallo significó la presencia inmaterial de Dios-luz en medio de la realidad mundanal. El gallo vigilante, como Cristo, llevaba a la familia cristiana a buen puerto, alarmándola cuando era necesario, como se desprende de su presencia en lo alto de muchos campanarios. En una misma dimensión comunicativa, a estas aves se les concedieron capacidades en el anuncio del Juicio y Durando

Diferencia en el relato que corresponde al anuncio de la negación que, según cada evangelista, Jesús le había hecho a Pedro camino de Getsemaní. Porque mientras Marcos relataba que Cristo le había profetizado: «'Antes que el gallo cante dos veces, me habrás negado tres'» (Mc 14,73); Mateo y Lucas, recogieron una tradición –de mayor fortuna histórica– por la cual Cristo le habría anunciado: «'Antes que el gallo cante, me habrás negado tres veces'» (Mt 26,75). En cualquiera de los casos, la insistente referencia de los evangelistas al canto del gallo podría tratarse, sencillamente, de una coordenada temporal asociada a la *alektorophonía*, la «hora del canto del gallo»; nombre popular que recibía una de las franjas horarias de la vigilia militar, situada en torno a las 3 de la madrugada[80]. Cantado el gallo, san Lucas narra que «el Señor se volvió y miró a Pedro, y recordó Pedro las palabras del Señor» (Lc 22,61).

Las negaciones de Pedro supusieron todo un reto para los exégetas. Fuera de la canonicidad, las *Actas de Pedro* achacaban las negaciones a una supuesta –y nueva– trampa demoníaca, que sirvió a sus autores de pretexto para advertir a las comunidades de fieles sobre los peligros diabólicos que les acechaban:

> «Confieso, amados hermanos, que estuve con él; pero le negué a él, a nuestro Señor Jesucristo, y no sólo una vez, sino tres; porque me rodearon perros malos, como a los profetas del Señor. Y el Señor no me lo imputó, sino que se volvió hacia mí y tuvo compasión de la debilidad de mi carne, cuando después me lamenté amargamente de mí mismo, y lamenté la debilidad de mi fe, porque fui engañado por el diablo y no tuve presente la palabra de mi Señor. Y ahora os digo, oh hombres y hermanos, que estáis reunidos en el nombre de Jesucristo: contra vosotros también ha dirigido sus flechas el engañador Satanás, para que os apartéis del camino. Pero no desfallezcáis, hermanos, ni decaiga vuestro espíritu, sino sed fuertes, perseverad y no dudéis: porque si Satanás me hizo tropezar a mí, a quien el Señor tenía en gran honra, de modo que negué la luz de mi esperanza, y si me derribó y me persuadió a huir como si hubiera puesto mi confianza en un hombre, ¿Qué pensáis que os hará a vosotros, que sois jóvenes en la fe? ¿Creéis que no os apartará para haceros enemigos del reino de Dios, y os arrojará a la perdición con un nuevo engaño? Porque a quienquiera que arroje de la esperanza de nuestro Señor Jesucristo, es hijo de perdición para siempre. Volveos, pues, hermanos, escogidos del Señor, y fortaleceos en Dios Todopoderoso, Padre de nuestro Señor Jesucristo, a quien nadie ha visto jamás, ni puede ver, sino el que ha creído en él. Y sabed de dónde os ha venido esta tentación. Porque no sólo con palabras quiero convenceros de que éste es el Cristo que predico, sino también con hechos y con grandes obras de poder os exhorto, por la fe que es en Cristo Jesús, a que ninguno de vosotros espere a otro, sino a aquel de quien

se refirió a ellas como símbolos de la predicación de la doctrina cristiana (Charbonneau-Lassay, L., *Il Bestiario del Cristo. La misteriosa emblematica di Gesù Cristo. Vol. II*. Edizioni Arkeios, Roma, 1994, pp. 221-231).

[80] Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), op. cit., p. 118.

> los judíos se burlaban y despreciaban, a este Nazareno que fue crucificado y muerto, y resucitó al tercer día» (3,7).

Posesiones diabólicas aparte, muchos padres de la Iglesia atribuyeron la traición de Pedro al humano temor de sufrir el mismo destino que el Maestro[81]. Juan Crisóstomo dimensionaba el miedo de Pedro a las autoridades judías subrayando como «(…) no sólo le negó, sino que no cayó en la cuenta, y eso que había cantado el gallo, y fue preciso que de nuevo se lo recordara su Maestro. Y la mirada de Jesús hizo para él de voz. Tan amedrentado estaba» (in Matth., 85,1-2; PG 58,758-759)[82]. Aunque en contraprestación, el mismo autor reconocía cómo «mientras los otros discípulos estaban, al parecer, espantados y huían de la momentánea ira de los homicidas, Pedro sigue adherido a su amor a Cristo (…)» (*Comentario al Ev. de Juan*, 11,12)[83]. Y en un mismo sentido, en sus homilías reiteraba: «(…) su ida allí procedía de su amor por Cristo, pero el hecho de que no entrara dentro provenía de su angustia de mente y de su miedo» (*Homilías sobre el Ev. de Juan*, 83,2)[84].

Por último, en otro de sus sermones, Crisóstomo extraía del pasaje una lectura penitencial, cuando afirmaba: «a Pedro se le permitió que pecara, para que más tarde no fuera severo con los pecadores, acordándose de su propio pecado» (*Homilías sobre los bienaventurados Pedro y Elías*, 1)[85]. una interpretación eclesiológica que tuvo una larga proyección teológica, origen e importante fuente de continuidad de las imágenes artísticas que las negaciones de Pedro propiciaron.

Esta lectura penitencial del pasaje bien pudo determinar el pronto florecimiento de la visualidad de las negaciones de Pedro, en torno a los arcosolios funerarios. En la serie de sarcófagos llamados «de Pasión», los talleres romanos encarnaron un papel muy activo. De ellos –entre otros– podemos mencionar un sarcófago de friso continuo (300-330, Roma, MV, MV.31542.0.0) o el *Sarcófago de Astorga* (305-312, Madrid, MAN, 50310) [fig. 47]. Las lecturas que un taller y otro hicieron del pasaje distan mucho, sobre todo en la actitud con que Pedro se opone a la afrenta negacionista. Si en el de Roma niega meditabundo la implicación en la causa de Jesús a la que un siervo –tal vez aquel

[81] Recalcati, M., *La notte del Getsemani*, Einaudi, Turín, 2019, p. 48.
[82] Trad. esp. BCPI, vol. 1b, p. 330. Lleva a BAC 146,659-660.
[83] Trad. esp. BCPI, vol. 4b, p. 357. Lleva a Pusey 3,29-30.
[84] Trad. esp. BCPI, vol. 4b, p. 357. Lleva a PG 59, 449-450: BPa 55, 247-248.
[85] Trad. esp. BCPI, vol. 4b, p. 359. Lleva a PG 50, 728.

citado por Juan– lo suma; en Astorga, atemorizado, escapa raudo de los brazos de la criada del sumo sacerdote.



Fig. 47. Las negaciones de Pedro. *Sarcófago de Astorga*, 305-312. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 50310.

En cambio, en el *Sarcófago de Berja* (s. IV, Madrid, MAN, 1929/71/1) [fig. 48], otro taller romano tomó como fuente literaria a los evangelios de Marcos y Lucas, como se desprende de la presencia, junto a la criada, de otros dos personajes, tal vez miembros de la guardia del sanedrín. Además, en Berja, como en el *Sarcófago de la Huerta de San Rafael* (primer tercio del s. IV, Córdoba, MAr), a Pedro se lo identifica con un atributo transversal a su visualidad tardoantigua, como fue la varilla taumatúrgica, referencia al milagro de la fuente, de significaciones bautismales[86].



Fig. 48. Las negaciones de Pedro. *Sarcófago de Berja*, s. IV. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 1929/71/1.

Las esperanzas puestas en la penitencia, como única vía para expiar los pecados y así alcanzar la salvación del alma, motivaron que ciertos prohombres dotaran sus moradas de reposo eterno con murales de Pedro en su debilidad, como acompañante en su tránsito hacia el Juicio. En las catacumbas de Roma, el apóstol acompaña a uno de sus difuntos en un arcosolio del cementerio de Comodilla (s. IV) [fig. 49]. Los creadores del mural

[86] Conjunto de sarcófagos hispanos inventariados por Sotomayor (1975), a los cuales aún cabría sumar el *Sarcófago de Sant Feliu*, de la iglesia homónima de Girona (315-325).

dieron con un propósito narrativo diagramático, en la medida que legible, no en vano de gran fortuna artística: un gallo cantando sobre una columna –sucinta y efectista referencia visual al palacio de Caifás– basta para reconocer el tipo representado. Así, se evidencia cómo Pedro niega su implicación en la causa de Jesús ante la acusación de un criado o criada.




Fig. 49. Las negaciones de Pedro. Arcosolio en las catacumbas de Comodilla (Roma), s. IV.

Con todo, lo realmente destacable no era tanto la negación del apóstol como, sobre todo, la curación de su alma en el arrepentimiento. Por eso el pintor situó a Cristo junto a la acusadora, para con una sola mirada –como afirmaba san Lucas– reconvenirle sobre lo que acababa de hacer, verificando así la advertencia que anteriormente le había hecho. Es más, en otro arcosolio, este en la catacumba de Ciríaca (340-360), el pintor prescindió incluso de la figura del acusador y se limita a presentar al gallo, a Cristo indulgente y a Pedro arrepentido.

En esta misma tradición visual bebieron los creadores del *Cofre de Brescia* (350-374, Brescia, MSG) [fig. 38], de otra arqueta de marfil con imágenes de la Pasión (420-430, Londres, BMu, 1856,0623.4) [fig. 50] y de una plaqueta de marfil, tal vez ravenesa (ss. V-VI, París, ML, OA 3860) [fig. 74]. Todas estas piezas confluyen en subrayar el súbito –y necesario– arrepentimiento de Pedro: al punto que la criada del sumo sacerdote vuelve sobre la acusación al apóstol, un gallo –elevado sobre sendos pedestales– canta. Pedro, al recordar lo predicho por Jesús, en Brescia toma la postura del *melancholicus*, en Rávena rompe a llorar, mientras que en Londres cae compungido cuando la mirada severa del Maestro, ya con la cruz –según el método simultáneo–, denuncia la grave falta que ha cometido.



Fig. 50. Negación y arrepentimiento de Pedro. Arqueta de marfil, 420-430. Londres, British Museum, 1856,0623.4.

Por su parte, la arqueta londinense proporciona una referencia locativa, tomada de la literalidad del Evangelio, como es la presencia del fuego –aquí en forma de brasero– con que el servicio del palacio se resguardaba del frío en el patio. Frente a esta ubicación, los creadores del ciclo musivo de San Apolinar el Nuevo (500-520) [fig. 51] situaron el episodio en el lindar –extracanónico– del palacio del sumo sacerdote. Allí, una sirvienta señala a Pedro como seguidor de la doctrina de Jesús, a lo que el apóstol responde retrocediendo con las manos abiertas, en señal de desvinculación[87].



Fig. 51. Las negaciones de Pedro. Mosaicos de San Apolinar el Nuevo de Rávena, 500-520.

[87] Dresken-Weiland, J., op. cit., pp. 149-152.

Esta dualidad locativa se mantuvo perenne en la visualidad artística altomedieval. En este plano analítico, Sandberg-Vavalà (1929) destacaba el papel que el arte bizantino desempeñó como vehículo en la transmisión de la primera de estas disposiciones icónicas[88]. Desde luego, no faltan ejemplares que acrediten aquella vieja tesis, encabezados por las columnas del ciborio de San Marcos de Venecia (s. V)[89], cuyos creadores trasladaron la negación de Pedro al resguardo del fuego. Más tarde, en estas fuentes de raíz clásica beberían –entre otros– los talladores de un camafeo en cristal de roca (s. VI, Washington DC, DO, 50.10) y, con plena conciencia antigua, los *scriptoria* carolingios. En uno de ellos fue iluminado el *Salterio de Stuttgart* (820-830, Stuttgart, WL, Bibl.fol.23, fol. 49r) [fig. 19], cuyos proyectistas se apropiaron de la visualidad de las negaciones de Pedro para ilustrar, en clave tipológica, el Salmo 12, que recogía un clamo al cielo en sintonía con la traición del *princeps apostolorum:* «Auxilio, Señor, que ya no hay hombres fieles, la lealtad ya no existe entre los hombres» (Sl 12,2).

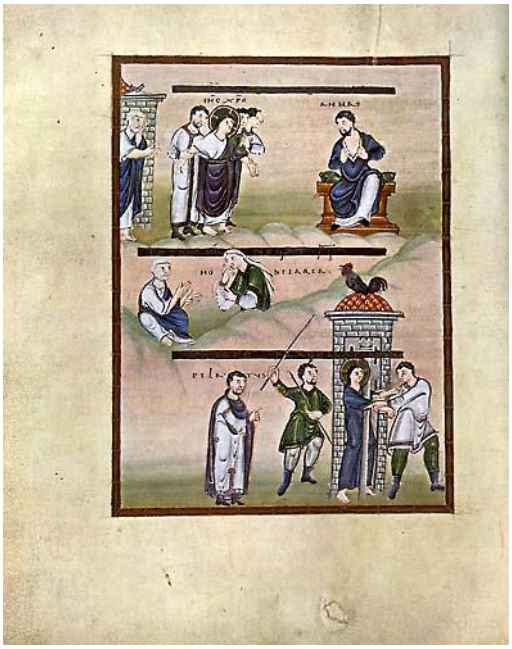
El iluminador del salterio bien pudo haber conocido –directa o indirectamente– los mosaicos de Rávena, *urbs* en que la corte de Carlomagno había recalado una y otra vez para empaparse de su esplendor imperial. Las conexiones entre los mosaicos de San Apolinar y este salterio –proponemos a modo de hipótesis– parecen evidentes, aún con las innegables torpezas compositivas del *scriptorium* carolingio. Como en los mosaicos raveneses, en el salterio se visualiza a la criada recién traspasado el lindar del palacio del sumo sacerdote, señalando la implicación de Pedro en la causa de Jesús, ante la mirada atónita del apóstol. La única diferencia de calado entre el mosaico ostrogodo y la ilustración carolingia reside, precisamente, en el elemento locativo: aquí, a Pedro se lo presenta atemperándose, en solitario, al calor de un brasero[90].

Los talleres carolingios debían tener en su haber un nutrido catálogo de referentes antiguos, porque poco después dio a luz –entre otras obras regias– una cubierta de libro

[88] Sandberg-Vavalà, E., *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Casa Editrice Apollo, Verona, 1929, pp. 260-261.
[89] Aimé Villano, M., *Le colonne del ciborio della Basilica di San Marco a Venezia*, Università di Venezia, Tesis doctoral, 2020, pp. 303-305.
[90] La variante de la reunión en torno al fuego fue secundada en los frescos de la Kılıçlar Kilise de Nevşehir, en Göreme (s. X); en el *Árbol de la vida* de Pacino (1310-1315, Florencia, GAF, 8459), en un paño de altar de un convento de Wienhausen (1325-1349, Hannover, LM); en la *Biblia de Holkham* (1327-1335, Londres, BL, Add.47682, fol. 29r), en sendas miniaturas de la escuela alemana (1455-1465, Londres, NGA, 1943.3.470; 1457, Londres, BMu, 1856,1011.15), en un grabado de Adriaen Collaert (1570-1618, Ámsterdam, RijM, RP-P-BI-6063XE), en otro grabado, de la mano de Hieronymus Wierix (1593, Filadelfia, PhMA, 1985-52-40704); en un *Interior de un cuerpo de guardia con la negación de San Pedro* (s. XVII, Madrid, MP, P003685); o en una versión del tipo de Giovanni Cinqui (1723, Florencia, GU, 225102).

en marfil, que se destinó a la catedral de Metz (845-875, París, ML, OA 6000) [fig. 52]. El relieve aportaba una versión de los hechos, simplista en la medida que legible, tal vez copiada de modelos tardoantiguos: la desproporcionada mano acusadora de la criada cae rotunda sobre Pedro, que reitera en su negación, al punto que el gallo canta.





Figs. 52 y 53. Las negaciones de Pedro. Cubierta de libro, 845-875. París, Museo del Louvre, OA 6000; *Codex Egberti*, 980-993. Tréveris, Wissenschaftliche Bibliothek, ms. 24, fol. 80v.

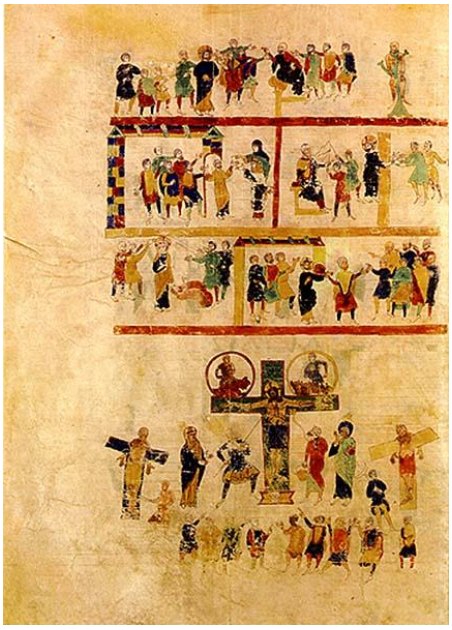
Estas ideas narrativas perduraron después en la tradición, continuista, otoniana. En su seno, el patrocinio regio de libros piadosos a semejanza de los antiguos persistió, en el *Codex Egberti* (980-993, Tréveris, BM, ms. 24, fol. 80v) [fig. 53] o en el *Leccionario de Enrique III* (ca. 1040, Bremen, BM, b.21, fol. 49v), que ofrecieron sendas imágenes casi idénticas de las negaciones del apóstol. En una y otra, una *HOSTIARIA* de medio cuerpo señala sin pudor a Pedro, que parece frenar con sus propias manos toda acusación. Se cumplía, así, la profecía de Jesús, que fue inscrita en la segunda versión del libro: *AD CANTVM GALLI DEFLES QVOD PETRE NEGASTI,* y reforzada en la presencia, sobre el edificio donde Cristo es flagelado, del gallo[91].

[91] El binomio de la criada acusadora y san Pedro –con la presencia mayoritaria del gallo– fue ampliamente reproducido, en virtud de su sencillez narrativa, claridad discursiva y estrechez espacial. Así, a las obras más arriba mencionadas cabría sumar los frescos de la Kılıçlar Kilise de Nevşehir, en Göreme (s. X); el *Beato de Girona* (975, Girona, AC, 7, fol. 16r), los frescos de la iglesia de Saint-Pierre-Colamine (s. XI), los murales del panteón de reyes de San Isidoro de León (ss. XI-XII); el *Codex Aureus Epternacensis* (ca. 1030, Núremberg, GNM, 156142, fol. 110v), el *Leccionario Hamilton* (1080-1099, Nueva York, MoL, M.639, fol. 271v), las puertas de la catedral de Benevento (s. XII), las puertas de la catedral de Notre-Dame de Le Puy-en-Velay (1145-1155), el crucifijo de San Michele in Foro de Lucca (segunda mitad del s. XII), una vidriera de la catedral de Canterbury (1175-1180), la cruz de Margarito d'Arezzo para la Pieve de Santa María de Arezzo (s. XIII, Arezzo, MNAMM); la cruz de Santa Maria Assunta de Lucca, del Maestro del

En el crisol artístico del Sacro Imperio, la tradición clásica redescubierta en el sur de Europa confluyó con la admiración hacia su perpetuador, Bizancio. Como los análisis de la obra han acreditado, el taller del monje Liutardo miró a Oriente para iluminar los *Evangelios de Otón III* (990-1002, Múnich, BSB, Clm 4453, fol. 229v) [fig. 54]. La ascendencia bizantina de la obra es palmaria, de hecho, en la lámina en que el *scriptorium* reprodujo las negaciones de Pedro; en la tendencia, ya documentada en época carolingia, a situar el episodio al calor de la hoguera de los evangelistas. Asimismo, de algún libro importado desde Bizancio podría haber emanado la idea, hasta entonces poco cultivada en Occidente, de implicar en la acusación contra Simón Pedro a un número creciente de personajes, a la luz de los relatos de Marcos y Lucas. De acuerdo con su testimonio, el taller de Liutardo imaginó que la acusación de la criada se habría producido delante de un grupo de personas, que ya intercambian impresiones sobre la implicación de Pedro en la doctrina de Jesús[92].

Crucifijo (1235-1245); el *Árbol de la vida* de Pacino (1310-1315, Florencia, GAF, 8459), un paño de altar de un convento de Wienhausen (1325-1349, Hannover, LM); las pinturas murales de la iglesia de la Ascensión del monasterio de Dečani (1338-1347); el *Evangeliario de Iván Alexander*, de Tŭrnovo (1356, Londres, BL, Add.39627, fol. 129v); un evangeliario etíope, de Dabra Maryam, en paradero desconocido (1360-1361, min. 13); en el retablo de la Pasión, del círculo de Juan Sánchez de Castro (segunda mitad del s. XV, Sevilla, MBA); en un boceto de una negación, tal vez basado en la obra de Domenico Piola (s. XVII, Madrid, MP, D000826); en *La negación de San Pedro de Valentin* de Boulogne (1615-1617, Nueva York, MMA, SL.10.2016.7.1), en un diseño de Rudolf Meyer (1620-1638, Nueva York, MMA, 2004114), en *La negación de San Pedro* de Leonaert Bramer (1642, Ámsterdam, RijM, SK-A-2093); o en un lienzo de la escuela cuzqueña para el convento de San Francisco de Lima (s. XVII).

[92] La lectura de la acusación a Pedro por parte de la sirvienta y otros acompañantes, normalmente soldados, está también presente en *Evangelica Historia* milanesa (1350-1374, Milán, BA, L.58 sup.SP.II.64, fol. 48v), en la *Biblia de Holkham* (1327-1335, Londres, BL, Add.47682, fol. 29r), en un fragmento de placa de marfil francesa (segunda mitad del s. XIV, Berlín, SM, 2111); en un retablillo de marfil veneciano (1390-1410, Londres, VAM, A.11-1928), en las *Horas de Catalina de Cleves* (Maestro de Catalina de Cleves, ca. 1440, Nueva York, MoL, M.917 y M.945, fol. 52v), en sendas miniaturas de la escuela alemana (1455-1465, Londres, NGA, 1943.3.470; 1457, Londres, BMu, 1856,1011.15); en un *Cristo ante Anás* con la negación de Pedro de Antonio della Corna (1469-1491); en un retablo del Maestro del retablo de Beighem (1520-1540, Filadelfia, PhMA, Cat. 36), en un grabado de Adriaen Collaert (1570-1618, Ámsterdam, RijM, RP-P-BI-6063XE), en otro grabado, este obra de Hieronymus Wierix (1593, Filadelfia, PhMA, 1985-52-40704); en un *Interior de un cuerpo de guardia con la negación de San Pedro* (s. XVII, Madrid, MP, P003685); en un boceto de una negación, tal vez basado en la obra de Domenico Piola (s. XVII, Madrid, MP, D000826); en otro grabado sobre el tipo (1600-1680, Londres, BMu, V,9.69), en *La negación de San Pedro de Valentin* de Boulogne (1615-1617, Nueva York, MMA, SL.10.2016.7.1), en un diseño de Rudolf Meyer (1620-1638, Nueva York, MMA, 2004114), en *La negación de San Pedro* de Nicolás Tournier (1625-1626, Madrid, MP, P002788), en la obra homónima de Leonaert Bramer (1642, Ámsterdam, RijM, SK-A-2093), en el lienzo sobre el tipo de Nikolaas Verkolje (primera mitad del s. XVIII, Varsovia, MN, M.Ob.2000 (129376), en una versión del mismo de Giovanni Cinqui (1723, Florencia, GU, 225102) o en *La negación de San Pedro* de Theodoor Rombouts (1789, Viena, LiM, GE628).

Figs. 54 y 55. Las negaciones de Pedro. *Evangelios de Otón III*, 990-1002. Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453, fol. 229v; *Biblia de Ripoll*, 1002-1014. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, lat.5729, fol. 369v.

En el ámbito peninsular, los *scriptoria* que crearon la *Biblia de Ripoll* (1002-1014, Roma, BAV, lat.5729, fol. 369v) [fig. 55] y, poco después, el *Codex Aureus Escurialensis* (1045-1046, El Escorial, BE, Vit.17, fol. 82r) se acogieron también a aquella variante del tipo iconográfico. Pero a diferencia de lo representado en el manuscrito otoniano, en estos libros, los acompañantes de la criada toman un papel mucho más activo en la acusación a Pedro.

En Bizancio, posible foco generador de esta variante del tipo, está hoy documentada por primera vez en un conjunto de evangeliarios constantinopolitanos del siglo XI (París, BNF, gr.74, fol. 56r; Florencia, BLF, Plut. VI.23, fol. 56r) [fig. 56], aunque no sería improbable su existencia anterior, dada la abundante manifestación en obras de reconocida influencia bizantina.



Fig. 56. Las negaciones de Pedro. Evangeliario constantinopolitano, s. XI. París, Bibliothèque Nationale de France, gr.74, fol. 56r.

Además, aquellos evangeliarios inauguraron una imaginativa interpretación de los hechos, cuya proyección no traspasó los dominios de Bizancio y su radio –cronológico y territorial– de influencia; desde los frescos de Saint Nicholas Orphanos, en Thessaloníki (1310-1319), hasta unas *Vitae Sanctorum* (1325-1335, Nueva York, MoL, M.360, fol. 7). Los talleres de Constantinopla acudieron a los evangelios de Mateo y Lucas, y, a imagen de lo allí relatado, visualizaron cada una de las tres negaciones de san Pedro: la primera motivada por la acusación de dos criadas, que estaban calentándose en un rico brasero con él. Miedoso, Pedro se había apartado del fuego, cuando tuvo que enfrentarse a otras dos acusaciones: la de un joven soldado y, finalmente, la de un anciano de la Ley togado. Al punto que lo negó por tercera vez, cantó un gallo –relataba visualmente el artista– y Pedro lloró amargamente recordando lo que el Maestro había predicho.

Las formas de proceder bizantinas permearon en Italia a partir del siglo XI, a causa de sus permanentes contactos comerciales –y por consiguiente culturales– con Oriente, acreditados mediante la llegada a Occidente de libros que incluían el tipo iconográfico, como un leccionario destinado a San Giorgio dei Greci de Venecia (s. XI, Venecia, IESB, cod. 2, fol. 282r) o un evangeliario (segunda mitad del s. XI, Parma, BPI, pal.5, fol. 90r). El estilo «griego» inculcado, de un lado al otro del Mediterráneo, a los artistas locales, se reprodujo desde entonces en las negaciones de Pedro. En aquel proceso de reconversión, el principal nexo de encuentro entre las obras bizantinas y su reinterpretación italiana fue, seguramente, la adopción de la hoguera como elemento locativo. A él recurrieron –entre muchos otros– los iluminadores de los *Evangelios de Matilda*, de la abadía de San Benedetto in Polirone (1080-1099, Nueva York, MoL, M.492, fol. 101r); los pintores de la cruz de Rosano, de la iglesia de la Annunziata de aquella ciudad (s. XII); o los

escultores del *Pontile* de la catedral de Módena (ca. 1184) [fig. 57]. La vocación didáctica del conjunto escultórico modenés es evidente: el apóstol *PETRUS*, calentándose las manos en el fuego –que es incluso identificado como *IGNIS*–, es reconocido por una joven criada, la *ANCILLA* del Evangelio. Y al punto que Pedro niega cualquier relación con Jesús 'el Nazareno', un *GALLUS* anuncia el alba.





Figs. 57 y 58. Las negaciones de Pedro. *Pontile* de la catedral de Módena (ca. 1184); *Maestà* (detalle del reverso), Duccio di Buoninsegna, 1308-1311. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

Pasado un siglo, en el *trecento* italiano, la visualidad de las negaciones de Pedro conservó su filiación a la *maniera greca*. Paradigmático de ello es la *Maestà* de Duccio (1308-1311, Siena, MOD) [fig. 58], que revistió el tipo iconográfico con carta de autonomía, lejos del carácter de complemento del interrogatorio de Caifás a que algún contemporáneo suyo, como Pacino, lo había sometido. Duccio, que debía conocer las tendencias bizantinas, escogió visualizar la primera negación de Pedro, de acuerdo con el relato, tumultuoso, de Marcos y Lucas, de cierto éxito en el contexto italiano. Coherente a sus evangelios, el episodio se desarrolla en el patio del palacio del sumo sacerdote –reinterpretado como una casona medieval–, donde un grupo prohombres judíos había encendido una hoguera, para aplacar el frío de la noche. Fue allí donde una criada de palacio irrumpió, al descubrir que Pedro se había infiltrado entre ellos. Ante la sorpresa de los presentes, el apóstol, muy tenso, niega toda acusación con las palmas en alto, gesto de negación que se había codificado en la tradición.

Aquella lectura tumultuaria del episodio alcanzó, incluso, los territorios de Asia menor; desde Mār Mattai (Iraq), de donde procede un leccionario (1220, Roma, BAV, sir.559, fol. 135r), hasta Armenia, país de origen del *Evangeliario de Gladzor* (1300-1307, Los Ángeles, YRL, Armenian 1, fol. 438) [fig. 59]. Sus iluminadores volvieron a

interpretar que «los que estaban allí» (Mc 14,69) eran la criada del sumo sacerdote y los soldados que –en mayor o menor número– habían llevado a Jesús a su disposición, que se habrían tomado un descanso durante el juicio de Caifás. Ante la acusación de todos ellos, Pedro se libera de toda culpa abriendo las manos.

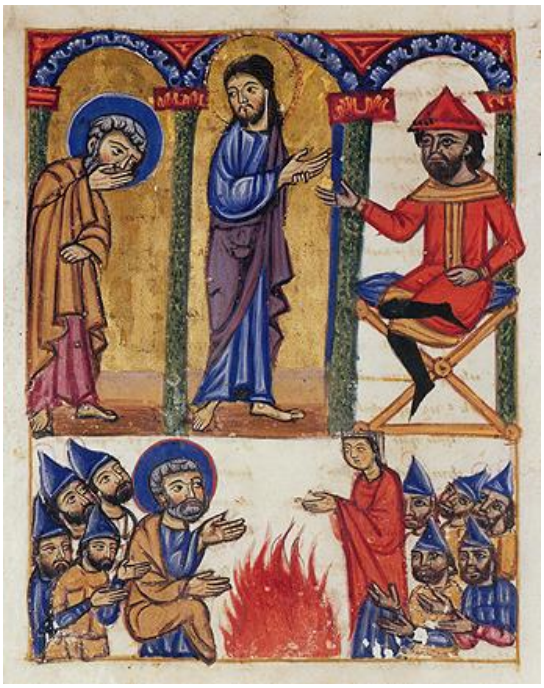


Fig. 59. Las negaciones de Pedro. *Evangeliario de Gladzor*, 1300-1307. Los Ángeles, Charles E. Young Research Library, Armenian 1, fol. 438.

El corpus artístico bajomedieval fue el resultado de la confluencia de las diversas configuraciones icónicas que se habían generado en la tradición precedente. Con vocación –codificada– de continuidad, la principal aportación de los artistas bajomedievales radicó en la incorporación de renovadas cualidades expresivas a las imágenes de la negación, sobre todo asociadas a la mala fe de la acusadora de Pedro. En un conjunto de salterios oxonienses (1200-1210, Múnich, BSB, Clm.835, fol. 25v; Londres, BL, Arundel 157, fol. 9v; ca. 1210, Londres, BL, Roy.1.D.X, fol. 5v) o en un *Speculum Humanae Salvationis* obra del Maestro de Peter Danielssoen (ca. 1455, Nueva York, MoL, M.868, fol. 33v) [fig. 60], la criada toma partido en la cruzada judía contra Cristo y sus seguidores, cuando opta por retener preventivamente a Pedro. Incluso, en el *jubé* de la catedral de Naumburgo, obra del llamado Maestro de Naumburgo y su taller (1250-1260) [fig. 61] la mujer busca con la mirada la complicidad de sus colegas, omitidos por falta de espacio.

En cualquier caso, dadas las malas intenciones del personaje, no cabe extrañeza en que en un pasionario picardo (1380-1399, Roma, BAV, Reg.lat.473, 6r) o en las *Horas*

*Arsenal-Princeton,* del taller del Maestro de las Horas de Rohan (ca. 1415, Princeton, PUL, Garrett 48, fol. 34v) [fig. 62] se afeara a la criada física y, por ende, moralmente.



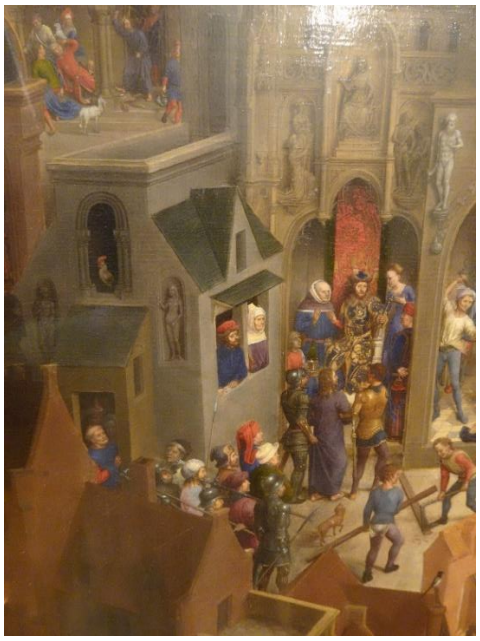
Figs. 60, 61 y 62. Las negaciones de Pedro. *Speculum Humanae Salvationis*, Maestro de Peter Danielssoen, ca. 1455. Nueva York, Morgan Library, M.868, fol. 33v; *jubé* de la catedral de Naumburgo, Maestro de Naumburgo y taller, 1250-1260; *Horas Arsenal-Princeton*, taller del Maestro de las Horas de Rohan, ca. 1415. Princeton, Princeton University Library, Garrett 48, fol. 34v.

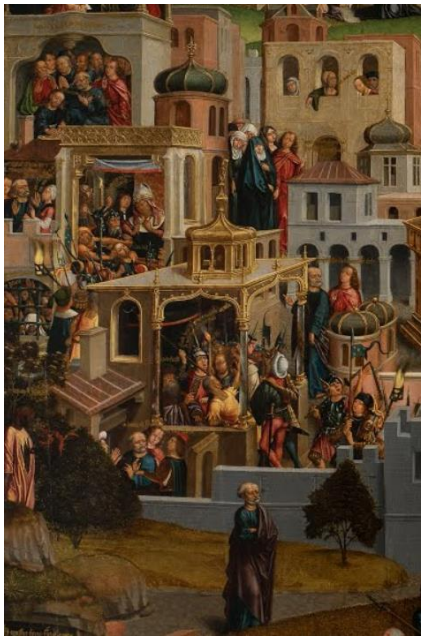
A la configuración del acervo bajomedieval en torno a las negaciones de san Pedro contribuyeron pasionistas renombrados como sor Isabel de Villena, que consagró todo un capítulo de su *Vita Christi* a describir: *«Com sant Pere, per extrema temor, negà lo seu Senyor e mestre, e, mirat per sa clemència, plorà lo seu pecat»*, aderezando el Evangelio con creativas añadiduras, que buscaron sin cesar caracterizar la benevolencia –cegada por el miedo– del príncipe de los judíos, frente a la persecución de estos:

> *«Sant Pere, reforçat per gran amor, ab tot hagués ja negat lo seu Semyor e mestre en casa d'Annà, seguí sa majestat, ensems ab sant Joan, fins a la posada de Caifàs, desitjós de veure que seria del seu Senyor, car amor e temor lo combatien tan fort que no era en nengun record; e tot tremolant segue's al foc ab aquella maliciosa gent, qui no es fartaven dir mal del Senyor e de les obres sues. E lo dolorós deixeble Pere, ab tot que aterrat per extrema por no gosà's respondre ne mantenir lo seu mestre, no podia cobrir que en la sua cara e gest no mostràs la gran dolor e pena que sentia veent Jesús així, menejat per aquella vilana gent (...). E tant lo aterrà la temor de la mort, que res no pensà sinó com poria escapar de les mans d'aquella maleïta gent, car creia, si el coneixien, que el matarien; e llavors ab més esforç ell afermà sa negació, jurant e perjurant no haver-lo mai conegut»* (cap. CLX, pp. 355-357).

Sobre estos sustratos visuales y literarios, entre fines del cuatrocientos y los albores del quinientos, los creadores de los panoramas de la Pasión vieron en las negaciones de Pedro un eslabón necesario en la narración del proceso contra Cristo, en

virtud de su doble dimensión, como síntoma del cruel abandono del Maestro y de la debilidad humana del apóstol, después redimida en la penitencia. En estas claves cabría interpretar la inclusión del tipo en tres panoramas: el de Hans Memling (ca. 1490, Turín, MRT) [fig. 63], el de Lisboa (1495-1497, Lisboa, MNAA) [fig. 64] y el de Lovaina (ca. 1500, Lovaina, MML).





Figs. 63 y 64. Las negaciones de Pedro. Pasiones de Cristo, ca. 1490, Turín, Musei Reali; 1495-1497, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.

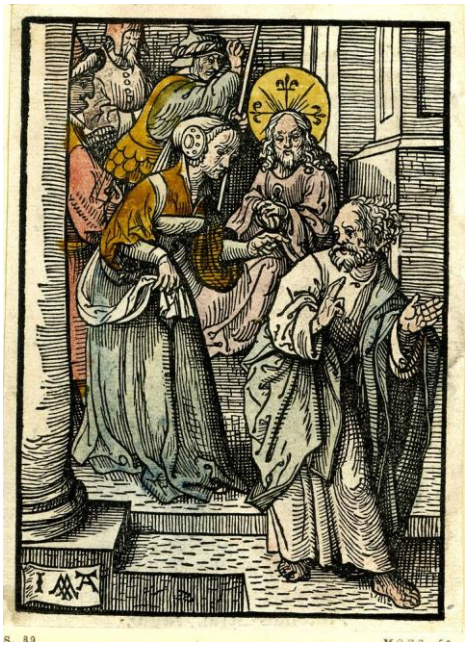
Frente a la sencillez narrativa de los otros dos panoramas, la *Pasión* de Lisboa[93] recaló –seguramente sin conciencia de ello– en aquella vieja disposición icónica de origen bizantino, por la cual se visualizaban las tres negaciones del apóstol, aquí acaecidas en el entorno del palacio del sumo sacerdote, mientras Cristo es interrogado por el príncipe de los judíos y, después, escarnecido por sus esbirros. Ajeno a lo que sucede dentro, Pedro se ha de enfrentar a las acusaciones amenazantes de una criada, de un joven y, aún antes del canto del gallo, debe rehuir el señalamiento de un grupo de hombres, que incluso hace un amago de retenerlo.

Esta retórica persecutoria, gestada en los ambientes bajomedievales, augmenta en tensión en un grabado editado por Urs Graf (1506, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-21.708) [fig. 65], en que cuando el apóstol toma la puerta para huir de sus acusadores, un soldado lo retiene con saña. Así que, para evitarse problemas, en un diseño de Jacob Cornelisz.

[93] Kopania, K., *Late Medieval Passion Panoramas: Background, Function, Reception,* The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art, Varsovia, 2020, p. 82.

van Oostsanen (ca. 1523, Londres, BMu, 1859,0709.2873) [fig. 66], Pedro abandona el lugar, mientras el Maestro, ajeno a lo que acontece a su alrededor, se dirige a él severo.





Figs. 65 y 66. *La negación de San Pedro*, 1506. Ámsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-21.708; Jacob Cornelisz. van Oostsanen, ca. 1523. Londres, British Museum, 1859,0709.2873.

La Reforma arremetió contra la doctrina católica sobre el pecado y su –rentable– reparación, que había encontrado en Pedro un *exemplum*, señalado desde los púlpitos y visualizado en las imágenes del santo. En su cruzada contra sacramentos reparadores y santos intercesores, Lutero o Calvino defendieron a ultranza la antihistoricidad de la confesión sacramental secreta que la Iglesia había instituido, puesto que –argumentaban– las primeras comunidades cristianas reconocían sus culpas en pública audiencia; y su inconsistencia teológica, ya que –según la doctrina de la fe– el bautismo habría redimido a los cristianos del pecado original. Frente a la falta de rigor de Roma, los protestantes restaron valor a la confesión, siempre en detrimento de una penitencia permanente, que condujera a una reparación sincera de los pecados cometidos.

Aquellos razonamientos teológicos, con cada vez más adeptos, habían puesto en entredicho un pilar no menor de la profesión de fe católica. La Iglesia, primera consciente de los peligros que la acechaban, dispuso un particular esfuerzo en rebatir aquellas tesis heréticas. Finalmente, su respuesta se convirtió en doctrina en la XIV sesión del concilio de Trento (25 de noviembre de 1551), que los obispos dedicaron a los sacramentos de la penitencia y la extremaunción. Al inicio de la sesión se concluía, con clara intención de contrarreforma y actitud de reafirmación en la doctrina:

> «Si tuviesen todos los reengendrados tanto agradecimiento a Dios, que constantemente conservasen la santidad que por su beneficio y gracia recibieron en el Bautismo; no habría sido necesario que se hubiese instituido otro sacramento distinto de este, para lograr el perdón de los pecados. Mas como Dios, abundante en su misericordia, conoció nuestra debilidad; estableció también remedio para la vida de aquellos que después se entregasen a la servidumbre del pecado, y al poder o esclavitud del demonio; es a saber, el sacramento de la Penitencia»

De hecho, en la misma reunión conciliar, los obispos insistieron en mostrar al *princeps apostolorum* como un paradigma de penitencia. En el *Capítulo I* afirmaban: «el Príncipe de los Apóstoles san Pedro decía, recomendando la penitencia a los pecadores que habían de recibir el Bautismo: Haced penitencia, y recibid todos el Bautismo». Para persuadir a los fieles en la necesidad de la *confessio* a oídas de los sacerdotes, únicos administradores válidos del don del Espíritu Santo[94].

De las deliberaciones de Trento se hicieron eco algunos teólogos influyentes, cuya obra asentó la práctica católica que había de emanar de las conclusiones del concilio. Es el caso de Baronio y de sus *Annales* (1588-1607); de Francesco Panigarola, que dedicó una de sus obras, *Beati Petri Apostolorum Principis gesta* (1591), a cantar las bondades de san Pedro; o de Luis de la Palma, que escribía a propósito de las negaciones del apóstol:

> «No sin causa permitió el Señor tanta flaqueza en el que tenía señalado para piedra fundamental de su Iglesia, y entre otras [razones] podemos considerar cuatro. La primera, porque ninguno confíe presuntuosamente de sí mismo (…). La segunda, porque ninguno desconfíe de Dios por caído que se vea (…). La tercera, porque quedase el mismo Apóstol humilde y más recatado (…). La cuarta razón da San Gregorio (…). Para que aquel (dice este Santo) que había de ser Pastor de la Iglesia, aprendiese en su misma culpa como se había de compadecer de las agenas»

Concluido Trento, a la visualidad artística –como a la literatura o la música– se la ajustó a las necesidades piadosas expresadas en la Contrarreforma. Fue así como los tipos iconográficos de las negaciones y el arrepentimiento de san Pedro se convirtieron en un arma visual –indirecta– en la reafirmación de la doctrina penitencial católica. A la luz de la literatura teológica que se había vertido sobre el pasaje, la visualidad de las negaciones, por un lado, y la del arrepentimiento de Pedro, por otro, adquirieron plena autonomía, ya lejos de las lógicas cíclicas medievales y protomodernas.

[94] Gallo, M., «Il rinnegamento, il pentimento, le lacrime e la penitenza di Pietro». En: Geretti, A. (com.) y Castri, S. (ed.), *Il cammino di Pietro: [exposición] Castel Sant'Angelo, Roma, 7 de febrero-1 de mayo de 2013*, Skira, Milán, 2013, pp. 137-139.

Asumiendo las directrices postridentinas, los pintores barrocos supieron infundir a las imágenes de las negaciones una tensión dramática sin precedentes, en un equilibrio entre el pavor –humanamente comprensible– de Pedro y su actitud negligente para con el Maestro. A esta retórica del impacto contribuyó la creación, entorno al hecho bíblico, de atmósferas irrespirables, siempre en la penumbra de la noche, rota por la luz tintineante de una hoguera reparadora, que obliga a los judíos a agolparse ansiosos encima de Pedro. Seguramente, el principal –y desde luego más influyente– ideador de aquella concreción icónica para el pasaje fue el propio Caravaggio, que en el ocaso de su vida pintó un gran lienzo sobre el tema (1610, Nueva York, MMA, 1997.167) [fig. 67]. Merisi, fervoroso conocedor de la Escritura, tomó como referentes literarios a los evangelios de Marcos y Lucas, los únicos que acreditaron la presencia en aquel patio de la criada y aún de otros personajes nunca identificados. Si bien, la tradición convencionalizada que Caravaggio –hombre de vasta cultura visual– debía conocer, había reconocido en aquellos personajes a soldados del sanedrín. El resultado fue una imagen que traslucía la incomodidad de san Pedro; un hombre adulto que, con expresiones forzadas por el miedo, niega ni tan siquiera conocer a Cristo, señalándose a sí mismo.



Fig. 67. *La negación de San Pedro*, Michelangelo Merisi 'Il Caravaggio', 1610. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1997.167.

Lejos de las complicadas composiciones medievales y renacentistas, Caravaggio había resuelto el reto narrativo disponiendo tres figuras en la penumbra, sin restar un ápice a la comprensión del pasaje e incluso consiguiendo sumar al tipo iconográfico cualidades expresivas hasta entonces casi inexploradas. La maestría del milanés no pasó desapercibida entre sus contemporáneos y su idea caló rápidamente en la obra de otros

colegas de profesión, como Pensionante del Saraceni (1615-1619, Roma, MV, MV.40385.0.0), por entonces en Roma. Como al maestro Merisi, al francés le bastó recortar en la penumbra de la noche a dos personajes, Pedro y la criada, para transmitir lo violento del suceso.

En cambio, otro pintor decididamente caravaggista, el valenciano José de Ribera, *Spagnoleto* en Nápoles (ca. 1615, Nueva York, MMA, SL.10.2016.22.1) [fig. 68], sin abandonar el tenebrismo, optó por una composición más compleja. Es más, Ribera dispuso al apóstol, pronto de huir, en el margen derecho, para así centrar su atención en sus acusadores: una joven sirvienta, que llama la atención a uno de los soldados sobre Pedro. Aunque los colegas de la milicia, acabada la detención de Jesús, se pierden en el juego[95].



Figs. 68 y 69. *La negación de San Pedro*, José de Ribera 'el Spagnoleto', ca. 1615. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, SL.10.2016.22.1; ca. 1616, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, L.2020.20.1.

En aquellos meses, Ludovico Carracci estaba trabajando también en su versión de los hechos (ca. 1616, Nueva York, MMA, L.2020.20.1) [fig. 69]. Las ideas clasicistas del pintor boloñés lo abocaron a reproducir una imagen muy agitada, casi neomedieval, en las antípodas del intimismo –y realismo– caravaggesco. El señalamiento de la criada a

[95] El recurso al juego de mesa de los soldados fue recurrido asimismo en *La negación de San Pedro* de Valentin de Boulogne (1615-1617, Nueva York, MMA, SL.10.2016.7.1), en la obra homónima de Nicolás Tournier (1625-1626, Madrid, MP, P002788) o en la versión del tipo de Theodoor Rombouts (1789, Viena, LiM, GE628).

Pedro levanta un gran revuelo entre quienes reposaban al calor del fuego en el patio del palacio. Aunque Simón, muy nervioso, rehúye cualquier acusación con gestos forzados, los soldados del sanedrín ya se agolpan en torno a él: algunos intercambian pareceres sobre su presunta implicación en la causa de Jesús y otro soldado, muy dubitativo, se acerca a él para detenerlo, como la tradición precedente venía proponiendo.

Al norte, en la Flandes del dominio español, a los talleres de los pintores también llegaron encargos de obras sobre el tema. El mismo Gerard Seghers tuvo que reproducir el tipo hasta en tres lienzos (1620, Ljubljana, GNE; 1620, San Petersburgo, MEr; 1620-1625, Raleigh, NCMA) [fig. 70], por lo que no es extraño que su abstracción de los hechos se ganara más de un seguidor (s. XVII, Madrid, MP, P005275; Schelte Adams Bolswert, 1600-1659, San Petersburgo, MEr, ОГ-409993). En sus sucesivas versiones, el pintor implicó en la acusación contra Pedro a un número creciente de personajes: desde la criada y un soldado –al más puro estilo caravaggista– en Ljubljana, hasta un nutrido comando de milicianos, en San Petersburgo y Raleigh, donde los milicianos se entretienen jugando a pasatiempos de mesa. Ante sus acusaciones, Pedro niega conocer a Cristo señalándose a sí mismo, como ya había propuesto Caravaggio.



Fig. 70. *La negación de San Pedro*, Gerard Seghers, 1620-1625. Raleigh, North Carolina Museum of Art.

Bebiendo en las fuentes del Barroco italiano, Seghers supo plasmar en sus lienzos unas atmósferas ansiosas, en la suma de individualizadas expresiones faciales, de la oscuridad de la noche y del declarado belicismo de los judíos implicados en la acusación. Se trató de un recurso de raigambre medieval al que acudieron muchos artistas barrocos, como Adam de Coster (1607-1643, Cp), que hundió al apóstol bajo la acusación de una

lanza; o Louis Lafitte (1790, Nueva York, MMA, 1992.409.1), que imaginó a un soldado abalanzándose sobre Pedro.

Incluso en los Países Bajos del Norte, recién independizados del yugo imperial bajo el credo calvinista –de estricta obediencia anicónica–, algún burgués gustó de colgar en su casa las negaciones de Pedro, que tanta fortuna se venían ganando en Europa. Uno de aquellos encargos llegó al taller que Gerrit van Honthorst ostentaba en Utrecht (1622-1624, Minneapolis, Mia, 71.78) [fig. 71], cuya obra también atrajo a sus contemporáneos, a un lado y otro del Atlántico (s. XVII, Madrid, MP, P004105; 1700-1730, Quito, Cp). En su trabajo, Honthorst debió dejarse influenciar por el estilo de Caravaggio y los caravaggescos, de quienes pudo tomar la idea de nocturnidad y, sobre todo, la disposición narrativa que vertió, reelaborada, sobre su nuevo lienzo.



Fig. 71. *La negación de San Pedro*, Gerrit van Honthorst, 1622-1624. Minneapolis, Minneapolis Institute of Art, 71.78.

Seghers en el sur y, simultáneamente, Honthorst, dotaron a sus pinturas de ciertos aires costumbristas, del gusto de la clientela[96]. Al punto que otro holandés, Hendrick van Steenwijck (primera mitad del s. XVII, Madrid, MP, P002139), invirtió el foco narrativo habitual, hasta apartar el vero hecho bíblico a un plano secundario. El pintor imaginaba, en primera instancia, que los soldados del sanedrín, acabadas sus obligaciones, habrían caído dormidos, al resguardo de unas mantas y al calor de un fuego encendido en la galería del palacio. Así, a las negaciones apenas evocan dos figuras, desdibujadas en la penumbra

[96] Zuffi, S., op. cit., p. 269.

de la nave central del edificio: la criada y Pedro, que huye despavorido del lugar ante las amenazas de aquella.

Aquella tensión nocturna que, de Italia a los Países Bajos, los pintores barrocos supieron infundir a los sucesos, fue también aprehendida por Rembrandt, que trasladó aquella lectura a *La negación de San Pedro* que le fue encargada en su obrador de Ámsterdam (1660, Ámsterdam, RijM, SK-A-3137) [fig. 72]. Como la crítica ha señalado, el pintor holandés escogió visualizar la tercera –y más tensa– de las negaciones que el Evangelio de Lucas narraba. Así lo deja entrever cuando, en medio de la penumbra de la noche, Cristo asoma al patio del palacio, al escuchar, desde la cámara donde es juzgado por Caifás, la tercera negación de su discípulo y el simultáneo canto del gallo, que le había predicho. Sin embargo, Pedro, que trata de deshacerse de las acusaciones vertidas por la criada y dos soldados poco amigables, aún no ha reparado en la mirada concluyente del Maestro.

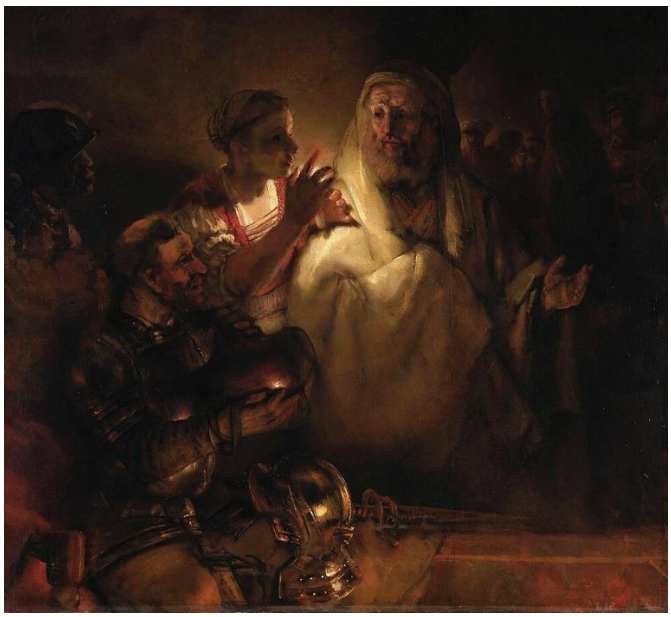


Fig. 72. *La negación de San Pedro*, Rembrandt van Rijn, 1660. Ámsterdam, Rijksmuseum, SK-A-3137.

### *El arrepentimiento. Las lágrimas de san Pedro*

Como el Maestro había predicho a Pedro camino de Getsemaní, negada tres veces cualquier relación con él, un gallo cantó. Escuchada la señal del alba, «Pedro se acordó de aquello que le había dicho Jesús (…) y, saliendo fuera, rompió a llorar amargamente» (Mt 26,75). Aunque –como se mencionó–, según el testimonio de Lucas, para que Simón reparara en la grave falta cometida, «el Señor se volvió y miró a Pedro» (Lc 22,61).

Pese a la gravedad del pecado cometido, los Padres de la Iglesia iniciaron la tarea –de larga fortuna teológica y artística– de atribuir a san Pedro una vida llena de actos de contrición, con que habría reparado su falta. Credibilidad aparte, la voluntad de los santos Padres por reconvertir al Pedro evangélico en un *exemplum* de la penitencia cristiana era evidente. Uno de los autores más influyentes de la teología cristiana, Agustín de Hipona, recordaba a Bonifacio que «el bienaventurado Pedro, cuando derramó lágrimas amargas, se arrepintió de haber negado al Señor y siguió siendo apóstol» (*Carta a Bonifacio*, 185, 10, 45)[97], reconciliado con su Dios. Y con la vista puesta en la necesaria *confessio* de los pecados, el papa Gregorio Magno meditaba –en una declaración con resonancias posteriores– que Pedro habría caído en aquel error «para que quien había de ser pastor de toda la Iglesia aprendiera en su culpa cómo debería él compadecerse de los otros» (*Homilías sobre los Evangelios*, 2, 21, 4)[98].

Con un mismo objetivo catequético, Orígenes se apropió de la idea, expresada por los sinópticos, de que Pedro habría salido afuera del palacio a llorar su falta. Para así, establecer una comparanza, en clave catecumenal, entre la casa de Caifás, como prefigura de los infieles, y el exterior de la misma, como lugar de libración de la doctrina judía:

> «Aunque acaso el que está 'en el atrio' de Caifás, 'príncipe de los sacerdotes', no puede confesar al Señor Jesús si no 'sale' de ese atrio y se queda fuera de toda doctrina contraria a Jesús y que continúa la tradición de los judíos, y no es conforme al contenido de las Escrituras, sino que responde 'a preceptos y doctrinas humanas'. Y todas las negaciones le sucedieron en la noche y en la oscuridad, antes de que llegara el día y el anuncio del día, es decir, el canto del gallo, que a los que quieren los despierta del sueño (…). Puede que todos los hombres, cuando niegan a Jesús, lo hagan antes de cantar el gallo, sin que haya nacido para ellos el sol de justicia ni esté cercana el alba, con el resultado de que el pecado de su negación obtendrá el perdón» (*Comentario al Ev. de Mateo,* 114)[99].

Jerónimo retomaría estas lecturas catecumenales, para interpretar las lágrimas expiatorias del apóstol en un claro sentido bautismal: «Sentado en el patio de Caifás no hubiera podido hacer penitencia. Sale de la reunión de los impíos para lavar con lágrimas amargas las manchas de su negación provocada por el temor» (*Comentario al Ev. de Mateo*, 4, 26, 72-75)[100].

Esta retórica redentorista, dirigida a la catequización de las primeras comunidades de fieles y a la cimentación, en su seno, del dogma cristiano, pudo subyacer al nacimiento

[97] Trad. esp. BCPI, vol. 2, pp. 286-287. Lleva a CSEL 57,39: BAC 99,652.
[98] Trad. esp. BCPI, vol. 2, p. 287. Lleva a PL 76,1169: BAC 170,635.
[99] Trad. esp. BCPI, vol. 1b, p. 332. Lleva a GCS 38/2,236-238.
[100] Trad. esp. BCPI, vol. 1b, p. 331. Lleva a CCL 77, 261-262: BPa 45,300-301.

de la primera visualidad artística del arrepentimiento de san Pedro. Ciertamente, en clave penitencial cabría leer la inclusión de imágenes del apóstol arrepentido en el ámbito funerario: en las pinturas murales de las catacumbas y en los frontales esculpidos de los sarcófagos, cuyas imágenes expresaban –como se ha explicado– la limpidez del alma de los difuntos, tras una vida terrenal llena de actos de contrición sincera, con la esperanza de alcanzar la vida eterna. Bajo la fe en la resurrección cabría interpretar la presencia de san Pedro penitente en los *Sarcófagos de friso 1* (ca. 310) y *4* (315-325) [fig. 73] de San Feliu de Girona[101].



Fig. 73. El arrepentimiento de Pedro. *Sarcófago de friso continuo 4*, talleres romanos, 315-325. Girona, iglesia de San Feliu.

Entre los talleres de Roma, centro de producción de ambos sarcófagos, debía estar muy difundida la lectura del arrepentimiento de Pedro según san Lucas, como evidencian las pinturas de las catacumbas de Comodilla (s. IV) [fig. 48] y Ciríaca (340-360). Desde luego, Lucas fue el único evangelista en ofrecer a los fieles una narración completa de los hechos, lejos de la brevedad de Mateo y Marcos, y de las omisiones de san Juan. Tal vez por ello, los escultores de los sarcófagos gironeses optaron por visualizar, con fidelidad, aquellas líneas de su Evangelio. Visualizaban aquellos escultores cómo al canto del gallo –ubicado a los pies–, Cristo volvió la mirada hacia Pedro y con su *dextera* en disposición de bendición, se compadeció, misericordioso, del grave pecado que acababa de perpetrar. Sin embargo, para la reconciliación con Dios no bastaba con la administración del perdón y Pedro, al acordarse de lo predicho por el Maestro, se arrepintió de su falta, llevándose

[101] Sotomayor, M., op. cit., p. 91.

sus manos al rostro[102]. Si bien, en estas primeras visualizaciones de san Pedro penitente, no existe rastro de llanto, en coherencia con las retóricas triunfalistas del primer cristianismo.

Las licencias emocionales se habrían hecho un tímido sitio en los albores entre la Antigüedad tardía y la primera alta Edad Media. A ellas remitiría ya una plaqueta de marfil, tal vez ravenesa (ss. V-VI, París, ML, OA 3860) [fig. 74], que siguiendo lo relatado por los primeros evangelistas[103], permite visualizar a Pedro lamentándose en el exterior del palacio, sentado sobre una piedra, en clara mención eclesiológica[104].



Fig. 74. El arrepentimiento de Pedro. Plaqueta de marfil tal vez ravenesa, ss. V-VI. París, Museo del Louvre, OA 3860.

[102] La visualización de los hechos según san Lucas tuvo un recorrido limitado en la historia del tipo. Además de los exponentes citados en el contexto principal, esta variante ha sido detectada en el *Evangeliario de Gladzor* (1300-1307, Los Ángeles, YRL, Armenian 1, fol. 438).

[103] La concreción icónica basada en el binomio entre san Pedro y el gallo se documenta también en un leccionario de San Giorgio dei Greci de Venecia (s. XI, Venecia, IESB, cod. 2, fol. 282r), en el *Codex Aureus Escurialensis* (1045-1046, El Escorial, BE, Vit.17, fol. 82r), en el *Salterio de Canterbury*, de la iglesia de Cristo de aquella ciudad inglesa (1155-1160, Londres, VAM, 661-1894, fol. 1r); en un salterio, de la abadía de Fontevrault (ca. 1270, Nueva York, MMA, 22.24.1, fol. 9r); en una Pasión de Cristo, de la abadía de San Agustín de Canterbury (1280-1299, Cambridge, SJCL, K.21, fol. 49v); en el *Salterio Hamilton Greek*, chipriota (1280-1320, Berlín, KK, 78.A.9, fol. 97r); en los frescos de la iglesia de Saint Nicholas Orphanos de Thessaloníki (1310-1319); en las pinturas murales de la iglesia de la Ascensión del monasterio de Dečani, en Deçan (1338-1347).

[104] Gallo, M., op. cit., p. 140.

Sin embargo, los discursos de la victoria de la religión cristiana, de amplia huella altomedieval, pudieron restar interés por visualizar las negaciones a Cristo y el posterior arrepentimiento del *princeps apostolorum*. En su falta ahondaron otra vez los *scriptoria* carolingios, quizás a semejanza de viejos referentes clásicos. A ellos remite la ilustración correspondiente del *Salterio de Stuttgart* (820-830, Stuttgart, WL, Bibl.fol.23, fol. 49r) [fig. 19], cuyos iluminadores escogieron remarcar la complacencia de Cristo para con sus fieles, aquí personificados en su discípulo Pedro. Al cantar un gallo –que se ha posado en el techo del palacio de Caifás– el apóstol se arrepiente de su negación con rostro amargo, y su contrición es correspondida con la bendición del Maestro, más atento a su seguidor que a las palabras vanas del sumo sacerdote.

En cambio, una edición del *Sedulius de Amberes* (s. IX, Amberes, MPM, M.17.4, fol. 33v) [fig. 75] se inclinó por una visualización más sintética, basada en los testimonios de Mateo y Marcos. En disposición panorámica, se visualiza la tercera negación de Pedro, que se produce al punto que un gallo –posado sobre una columnilla– canta. De inmediato, el apóstol sale del palacio y cae abatido, en la posición del *melancholicus*.

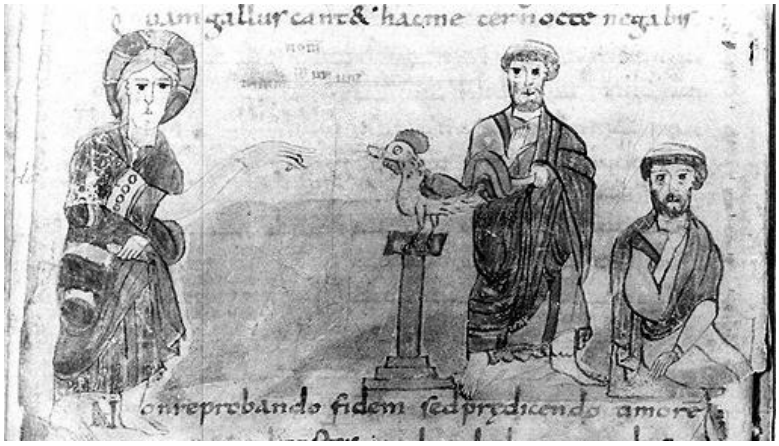
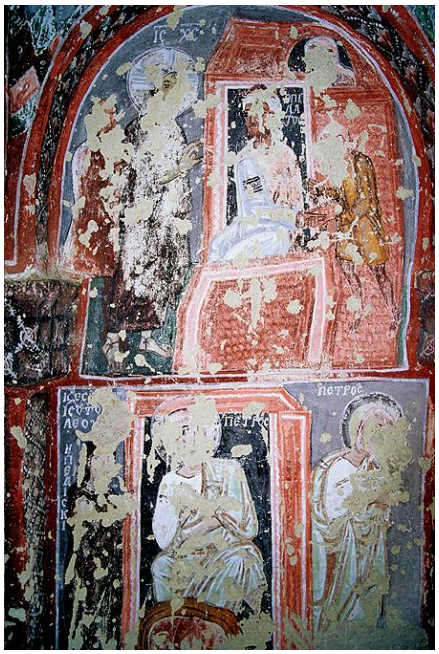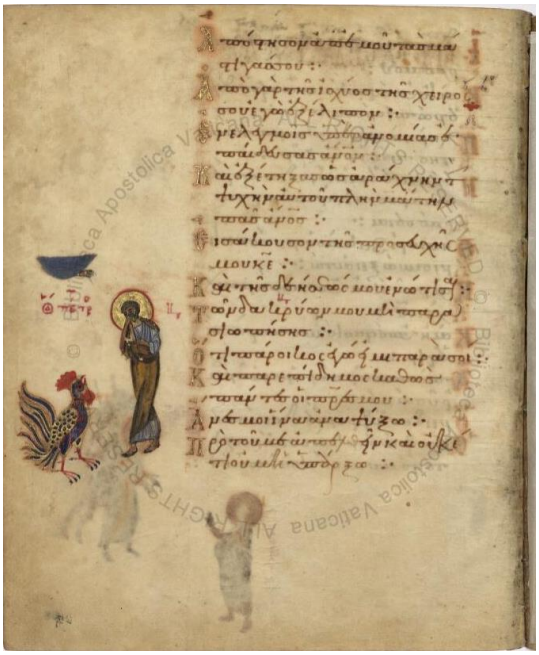


Fig. 75. El arrepentimiento de Pedro. *Sedulius de Amberes*, s. IX. Amberes, Museum Plantin-Moretus, M.17.4, fol. 33v.

Como Sandberg-Vavalà (1929) ya subrayó, el arte bizantino desempeñó un papel central en la concreción y difusión del tipo iconográfico. En Bizancio, el siglo X ya registra un inusitado interés por el mismo, reflejado en su inclusión en programas visuales de vocación pública, como el desarrollado en los muros de la Kılıçlar Kilise de la localidad turca de Nevşehir (s. X) [fig. 76]. Como antes hicieran los santos Padres, los pintores de aquellos murales establecieron una clara separación entre el interior del

palacio, donde Pedro es señalado por una criada infiel, y el exterior del mismo, reservado a la reconciliación del apóstol con el Dios cristiano.




Figs. 76 y 77. El arrepentimiento de Pedro. Pinturas murales de la Kılıçlar Kilise de Nevşehir, s. X; *Salterio Barberini*, segunda mitad del s. XI, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb.gr.372, fol. 68v.

Aquella concreción icónica, de disposición panorámica y términos muy sintéticos, se fijó en la tradición bizantina en el curso de unas pocas décadas. En el siglo XI, a ella se acogió un conjunto de evangeliarios constantinopolitanos (París, BNF, gr.74, fol. 56r; Florencia, BLF, Plut. VI.23, fol. 56r) [fig. 56], que –como se explicó– narran visualmente las tres negaciones de Pedro, hasta concluir, en un cuarto tipo, con su arrepentimiento. El sonoro canto de un gallo hace volver al raciocinio al apóstol, que cae abatido sobre su brazo, impresionado por lo que acaba de hacer. El *Salterio Barberini*, también obra de los talleres de Constantinopla (segunda mitad del s. XI, Roma, BAV, Barb.gr.372, fol. 68v) [fig. 77], todavía consiguió superar el sintetismo narrativo que lo precedía, cuando representaba solos –en los límites del conceptualismo– al gallo cantor y a Pedro, que llora amargamente su pecado. Si bien, su confesión y contrición sincera son inmediatamente premiadas por Dios, que haciendo emerger su Diestra acepta el perdón de su seguidor.

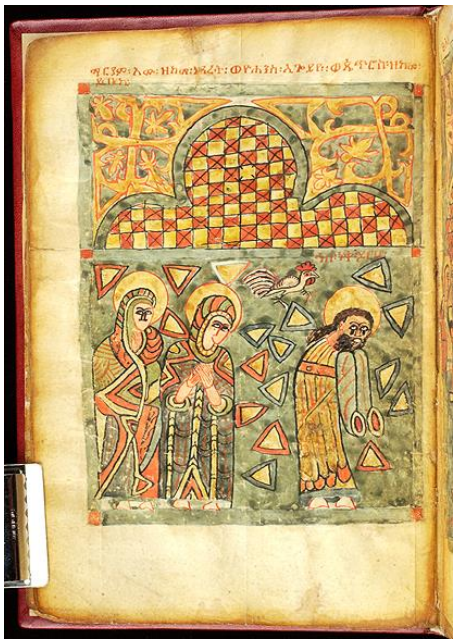
En Bizancio, a aquellas propuestas de síntesis se sumaron otras de menor fortuna artística. Así, por ejemplo, en un evangeliario (1200-1220, Berlín, SB, gr.qu.66, fol. 91v) se proponía simultanear la tercera acusación de la criada, que asomaría por una ventana del palacio, con el llanto de Pedro; y poco después, en otros evangelios (1240-1260, París,

BNF, gr.54, fol. 102r) [fig. 78] se compondría un extraño tipo, que translocaba muchos de los elementos tradicionales, tal vez como consecuencia de una comprensión limitada de la tradición visual y de sus cimientos literarios: al canto de un gallo –poco verosímil– Pedro lloraba amargamente, a la sombra de una columnilla aislada, mientras cantaba el gallo, que aparece a sus espaldas.




Fig. 78. El arrepentimiento de Pedro. Evangeliario bizantino, 1240-1260. París, Bibliothèque Nationale de France, gr.54, fol. 102r.

La intensa actividad de los talleres constantinopolitanos irradió, pronto, entre sus territorios de influencia. El eminente carácter popular de los talleres locales muchas veces se tradujo en una mayor libertad expresiva, visible en un evangeliario del Egipto copto (1178-1180, París, BNF, copte 13, fol. 81r), en un leccionario iraquí (1220, Roma, BAV, sir.559, fol. 135r) [fig. 79] o en un evangeliario armenio iluminado por Toros Roslin (1262, Baltimore, WAG, W.539, fol. 119r). Aun alejados en espacio y tiempo, los iluminadores de los tres manuscritos se tomaron la licencia de presentar, con especial fuerza expresiva, los lloros amargos de Pedro a que los evangelistas se habían referido.

Figs. 79 y 80. El arrepentimiento de Pedro. Leccionario procedente de Mār Mattai (Iraq), 1220. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, sir.559, fol. 135r; *Evangeliario de la princesa Zir Ganela*, 1401-1402. Nueva York, Morgan Library, M.828, fol. 13v.

Incluso, en un halo de creatividad, el taller etíope que iluminó los *Evangelios de la princesa Zir Ganela* (1400-1401, Nueva York, MoL, M.828, fol. 13v) [fig. 80], hizo imaginar a sus piadosos lectores que María, acompañada por otra de las santas mujeres, habría seguido a su hijo hasta el palacio de Caifás y allí habría presenciado, compungida, cómo su discípulo Pedro lo traicionaba. Aunque a la hora del canto del gallo, el apóstol tomó conciencia de lo hecho y lloró amargamente.

En cambio, en Italia, casi siempre atenta a las corrientes orientales, la idea de una penitencia de san Pedro no tuvo demasiada acogida. No lejos de la fachada mediterránea, los fundidores de la *Janua major*, la puerta mayor de la catedral de Benevento (ss. XII-XIII) [fig. 81], seguramente se vieron atraídos por antiguos referentes bizantinos cuando, a semejanza oriental, dispusieron panorámicamente la negación de Pedro y, de modo simultáneo, el llanto desconsolado del apóstol, al escuchar el canto del gallo anunciado por Jesús.





Figs. 81 y 82. El arrepentimiento de Pedro. *Janua major* de la catedral de Benevento, ss. XII-XIII; *Biblia de Holkham*, 1327-1335. Londres, British Library, Add.47682, fol. 29r.

En el siglo XIII, dos frailes mendicantes como san Buenaventura y santo Tomás de Aquino dejaron amplia huella en la doctrina católica sobre la contrición. El franciscano la entendía como un dolor espiritual, sin sentimientos opresivos; mientras que el dominico predicó la necesidad de llevar a cabo actos virtuosos y de reprobar activamente el pecado cometido, causando esto un estado de tristeza y dolor[105]. El mismo Pedro, en la *Biblia de Holkham* (1327-1335, Londres, BL, Add.47682, fol. 29r) [fig. 82], se lleva las manos a la cabeza cuando, saliendo del atrio del palacio, constataba el padecimiento que estaba sufriendo el Maestro al que acababa de negar.

En el trescientos, Ludolfo de Sajonia –traducido, en València, por Joan Roís de Corella– explicaba en su *Vita Christi* que, habiendo cantado el gallo, el Maestro miró al apóstol con ojos de misericordia y este dio inicio a su penitencia con «lloro de contrición amarga». Desde entonces –explicaba el Cartujano– «en todos los tiempos de su vida san Pedro, en el primer canto del gallo en oración estaba, con lloros y suspiros en tan gran abundancia», lo que servía al religioso de *exemplum* para adoctrinar a sus lectores –apoyándose en León Magno, Beda el Venerable o Bernardo de Claraval– en la necesidad de «huir de las malas compañías para llorar nuestras culpas». El derramamiento de lágrimas –concluía– había sido interpretado desde antiguo como un símbolo del bautismo

[105] Gallo, M., op. cit., p. 138.

y, por lo tanto, como una vía idónea para alcanzar, mediante el arrepentimiento, la salvación (*Lo quart del Cartoxà, De matines*, fol. 23r-25v).

En medio de aquel contexto teológico, la visualidad de san Pedro como paradigma de penitencia arraigó entre las páginas de los libros destinados a la piedad particular de la alta sociedad europea. A la tradición visual del arrepentimiento del apóstol acudió el taller encabezado por el Maestro de las Horas de Rohan, en las *Horas Arsenal-Princeton* (ca. 1415, Princeton, PUL, Garrett 48, fol. 34v) [fig. 83]; y después, el Maestro de Catalina de Cleves haría lo propio en las *Horas* que le dan nombre (ca. 1440, Nueva York, MoL, M.917, fol. 52v) [fig. 84].



Figs. 83 y 84. El arrepentimiento de Pedro. *Horas Arsenal-Princeton*, taller del Maestro de las Horas de Rohan, ca. 1415. Princeton, Princeton University Library, Garrett 48, fol. 34v; *Horas* de Catalina de Cleves, Maestro de Catalina de Cleves, ca. 1440. Nueva York, Morgan Library, M.917, fol. 52v.

Aunque recurriendo a soluciones compositivas dispares, los dos libros de horas dieron con el propósito narrativo de incluir en el margen de sendas páginas imágenes de Pedro penitente. En el primer manuscrito, en presencia del gallo, el santo clama al cielo piedad con las manos recogidas, gesto que se asoció a la contrición; mientras que, en el segundo, el apóstol aparece en oración abatida a cobijo de una cavidad rocosa, de posibles dimensiones eclesiológicas. De hecho, es complejo dilucidar si la intencionalidad del Maestro de Catalina de Cleves fue narrar el arrepentimiento inmediato de Pedro, o si en cambio –como parece más probable–, buscó retratar al apóstol en la vida penitente que

derivó de su negación. En tal caso, nos encontraríamos ante uno de los exponentes más tempranos de este tipo iconográfico de amplísima difusión postridentina.

Los grabadores de la primera Edad Moderna sumaron imaginativas variantes a las antiguas convenciones. Así se lo propuso Hans Weiditz (ca. 1520, Londres, BMu, E,9.84) [fig. 85], que siguiendo lo narrado por los evangelistas, hizo solapar el interrogatorio de Caifás, con la tercera acusación contra Pedro y el inmediato canto del gallo, ante el que el apóstol queda absorto, al verse consumada su traición.



Fig, 85. El arrepentimiento de Pedro, Hans Weiditz, ca. 1520. Londres, British Museum, E,9.84.

Las diatribas de Trento sobre la remisión de los pecados y el firme convencimiento católico en las bondades catequéticas de las imágenes, abocaron –con más fuerza si cabe– a la visualidad del arrepentimiento de san Pedro, al servicio de la doctrina penitencial de la Iglesia. Sus indicaciones ejemplarizantes tuvieron una consecuencia bien visible, como fue la masiva creación de imágenes –en los límites del conceptualismo– de la penitencia a que san Pedro habría consagrado su vejez, para así reconciliarse con Dios, del mismo modo como hiciera María Magdalena. Decían los comentaristas católicos que cada mañana al alba san Pedro lloraba, recordando la traición en el palacio de Caifás[106]. Por lo

[106] Gallo, M., op. cit., pp. 135 y 139.

tanto, muchas imágenes de san Pedro penitente nunca se pensaron vinculadas al relato de la Pasión, sino más bien, a las consecuencias que las negaciones del apóstol tuvieron en su vida espiritual posterior, que invitaban a los fieles a reconocer su naturaleza pecadora y así acudir a la Iglesia a implorar el perdón divino. Más cuando la meditación de la Pasión se había convertido en una constante en la vida terrenal de cualquier piadoso fiel, siguiendo las directrices de manuales como la *Imitatio Christi* de Tomás de Kempis:

> «No olvides que aquel viejo enemigo pone todo empeño en impedirte realizar tus buenos deseos, y en hacerte abandonar todos los ejercicios de piedad, a saber: el culto de los santos, la devota meditación de mi pasión sagrada, el provechoso recuerdo de los pecados, la guarda del corazón, y el propósito firme de progresar en la virtud»[107].

En definitiva, afirmaba la Iglesia que para alcanzar en el último día la salvación, era necesario entregar la vida a los actos de contrición, como lo había hecho el príncipe de los apóstoles. Esta catequesis se tradujo en términos visuales en un acusado aumento de las imágenes de san Pedro en penitencia, en claro detrimento del viejo tipo –pasionista– del arrepentimiento inmediato del apóstol. Ahora bien, no siempre es sencillo discernir entre un tipo y otro; aunque entre las particularidades locales puedan entreverse ciertas cualidades diferenciales, como la presencia del gallo.

Clausurado el concilio, su doctrina penitencial fue implementada por las diócesis católicas, con particular esmero en las siempre ortodoxas Españas. De hecho, las escuelas artísticas hispanas se posicionaron, durante el seiscientos y el setecientos, como un hábil centro generador de imágenes ejemplarizantes al servicio de la Iglesia contrarreformista. Los distintos cuadros de las *Lágrimas de san Pedro* que el mismo Greco pintó en los años 1600 resumían con maestría el ejemplarizante arrepentimiento de Pedro, hondo y sentido, aun después de la Resurrección de Cristo, a juzgar por la recurrente presencia en el paisaje del ángel del sepulcro.

Además, las formas de religiosidad popular que de Trento emanaron, llevaron a contemplar las lágrimas de san Pedro durante las estaciones de penitencia que diversas confraternidades de Pasión celebraban en la Semana Santa. De hecho, la hermandad del Jesús Nazareno de Medinaceli de Ávila aún hoy procesiona con un grupo escultórico obra de Juan Vela, venerado en la capilla de la Virgen de la Soterraña de la basílica de San Vicente de la ciudad (s. XVI) [fig. 86]. La claridad doctrinal y el valor de las emociones por los que los eclesiásticos apostaron, llevaron a Vela a presentar a un Pedro solitario,

[107] Kempis, Tomás de, *La imitación de Cristo,* Herder, Barcelona, 2017, p. 79.

que con ojos acuosos y una boca balbuceante, implora su perdón en actitud sincera de contrición, al haber escuchado cantar a un gallo –enfilado en un árbol– y reconocer consumada la traición que le había sido anunciada.




Figs. 86 y 87. Las lágrimas de San Pedro, Juan Vela, basílica de San Vicente de Ávila, s. XVI; Francisco Salzillo, parroquia de San Pedro de Murcia, 1780.

Visualizar a san Pedro en lágrimas buscaba, sobre todo, una respuesta emotiva por parte del fiel, ante los altares y las andas de procesión. El apóstol había fracasado como persona; por miedo, negando a Cristo se había traicionado a sí mismo. No en vano, en su paso de *Las lágrimas de San Pedro* (1780) [fig. 87], Salzillo hizo caer al santo, a plomo, de rodillas sobre las rocas, donde se aparece el gallo bíblico. Arrodillado y con las manos entrelazadas con tensión, el apóstol implora angustiado el perdón del cielo. El tallista canario Fernando Estévez, en su paso para la hermandad del Santísimo Sacramento de la iglesia de la Concepción de San Cristóbal de la Laguna (principios del s. XIX) todavía fue más allá, cuando hacía caer a san Pedro a los pies de Cristo maniatado, al escuchar el gallo de su profecía.

Las disposiciones icónicas que aquellos escultores hicieron suyas venían siendo construidas, desde finales del quinientos, en talleres de grabadores, pintores u orfebres, a medio camino entre las imágenes propiamente pasionistas y las de san Pedro penitente. De hecho, el mercado hispano cosechó con particular insistencia estas composiciones. Si nos ceñimos al tipo pasionista, sobre ellas trabajó un conjunto de orfebres castellanos, en

sendas placas de bronce (ca. 1600, Londres, VAM, A.41-1925; València, MBA, 127/2005) [fig. 88], cinceladas a imitación de una estampa grabada por Leonard Gaultier y editada por Jean Leclerc, cuya popularidad alcanzó al fundidor catalán Domingo Bonany, en la fundición de la *Campana dels Capellans* de Santa María de Balaguer (1761). Poco después, fray Juan Bautista Maíno, autor de hasta dos versiones de los hechos (1610s), coincidía en dotar a Pedro del atributo –hasta entonces infrecuente– de las llaves del cielo, símbolo del poder que el mismo Cristo habría entregado a la piedra angular de su Iglesia.



Figs. 88 y 89. El arrepentimiento de Pedro. Plaqueta de bronce, taller hispano, ca. 1600. Londres, Victoria & Albert Museum, A.41-1925; Georges de La Tour, 1645. Cleveland, The Cleveland Museum of Art.

Seguramente a imitación del precedente hispano, fuera de las fronteras del Imperio a estas disposiciones icónicas acudieron, por ejemplo, un grabador neerlandés (1630-1699, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-74.798), el checo Petr Brandl (1724, Praga, NGP) o incluso el mismo Georges de La Tour (1645, Cleveland, CMA) [fig. 89]. En su lienzo, el francés invitaba a visualizar cómo el apóstol habría salido del palacio y, con el alba anunciando sus primeras luces, se habría sentado afuera, con un rostro demacrado en que se adivinan, a la vez, la incredulidad por lo ocurrido, el peso de la culpa y la necesidad de perdón.

En una misma lectura, Jan Luyken (1700, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-44.975) [fig. 90] abstraía –a la luz del Evangelio– que, mientras Cristo era interrogado por el sumo sacerdote, un grupo de personas habría acusado a Pedro de seguir la doctrina del Nazareno

y, negado hasta tres veces el Maestro, el apóstol habría salido del palacio derramando lágrimas expiatorias[108].



Fig. 90. *Las lágrimas de san Pedro*, Jan Luyken, 1700. Ámsterdam, RijM.

### *El primer escarnio a Cristo o Cristo de los improperios*

Los evangelios sinópticos coincidieron en relatar cómo, acabado el interrogatorio de los líderes religiosos, los soldados que habían de llevar a Cristo a instancias de Pilato, se cebaron con él, con toda suerte de escarnios físicos y verbales. Marcos, inaugurador de la tarea evangélica, ya atestiguaba ante las comunidades de creyentes cómo «algunos se pusieron a escupirle; le cubrían la cara y le daban bofetadas, mientras le decían: 'Adivina'. Y los criados lo recibieron a golpes» (Mc 14,65), burla que Mateo –y cuasi a semejanza suya Lucas– completaba con las palabras: «'Adivínanos, Cristo. ¿Quién te ha pegado?'»

[108] El grabado de Luyken fue después seguido por Dirk Janszoon van Santen (1700, Ámsterdam, RijM, RP-P-2018-857-2-10).

(Mt 26,68)[109], mientras «le cubrían con un velo» (Lc 22,64), de amplia repercusión visual[110].

Distanciándose de la tradición que le precedía, Juan, el cuarto evangelista, nunca reconoció que los soldados hubieran escarnecido a Cristo en ausencia de las autoridades judías, las principales instigadoras de la revuelta contra Jesús. En virtud de ello narraba –como se ha explicado– que un soldado propinó una bofetada a Cristo, como respuesta a su órdago mesiánico al sumo sacerdote, que cosechó un éxito arrollador sobre el soporte artístico.

En cualquiera de las dos alternativas, las intenciones empáticas de los evangelistas eran evidentes. Aun así, Juan Crisóstomo, en unas homilías sobre el Evangelio de Mateo, loaba el compromiso del evangelista con la verdad y subrayaba la maldad de los verdugos de Cristo, recurriendo de nuevo al manido recurso de la animalización:

> «Aquí se muestra bien patente su amor a la verdad, pues narran con absoluta objetividad lo que parece más ignominioso, sin disimular nada, sin avergonzarse de nada, teniendo más bien por una gloria, como lo era en realidad, que el Señor de la tierra entera se dignara sufrir tales oprobios por nuestro amor. Esto ponía de manifiesto su inefable caridad, a la vez que la maldad imperdonable de los judíos, que tales cosas se atrevieron a hacer con un Señor tan manso y bueno y cuyas exhortaciones hubieran podido hacer un cordero de un león…» (*Homilías sobre el Ev. de Mateo,* 85, 1)[111].

Por su parte, Cipriano dimensionaba ante los suyos la mansedad de Cristo, frente a los durísimos escarnios a que fue sometido durante el proceso, para que se cumpliera en él el plan de salvación:

> «Es el que no resistió con obstinación, puesto que expuso sus espaldas a los azotes, sus mejillas a las bofetadas, y no apartó su rostro de los que le ultrajaban a salivazos. Es el

[109] Puntualizaba, a medio camino entre la teología y la historicidad, el biblista italiano Giuseppe Ricciotti: «Pasóse luego a los escarnios organizados e inteligentes, y se reprodujeron a costa de Jesús los juegos habituales en los niños, pero en forma dolorosa y atroz. Le vendaron los ojos y comenzaron a descargarle violentos golpes, preguntándole quien era el golpeador. Era el juego en que inocentemente se entretenían los niños griegos (…). Ejecutado sobre Jesús, tenía un valor sarcástico, ya que aquel profeta, que tantes veces había visto cosas escondidas y pensamientos ocultos, debía poder adivinar quien lo maltrataba. Y por ello se le decía a cada golpe: 'Profetízanos, Mesías, ¿quién es quién te hirió?'. Otros, después, 'le recibieron a varazos', según se expresa romanamente Marcos. Y, entre tanto, llovían sobre Jesús sin cesar, salivazos, maldiciones y befas en profusión» (Ricciotti, G., *Vida de Jesucristo. Segunda parte,* Editorial Luis Miracle, Barcelona, 1941, p. 651).

[110] De acuerdo con la *Vulgata,* los evangelistas habrían narrado: *«Tunc exspuerunt in faciem eius et colaphis eum ceciderunt; alii autem palmas in faciem ei dederunt dicentes: 'Prophetiza nobis, Christe: Quis est, qui te percussit?'»* (Mt 26,67-68); *Et coeperunt quidam conspuere eum et velare faciem eius et colaphis eum caedere et dicere ei: 'Prophetiza'; «et ministri alapis eum caedebant»* (Mc 14,65); y *«Et viri, qui tenebant illum, illudebant ei caedentes; et velaverunt eum et interrogabant eum dicentes: 'Prophetiza: Quis est, qui te percussit?'. Et alia multa blasphemantes dicebant in eum»* (Lc 22,63-65).

[111] Trad. esp. BCPI, p. 328. Lleva a PG 58,757: BAC 146,656-657.

> que, siendo acusado por sacerdotes y ancianos, no respondió y guardó un silencio a toda prueba de paciencia con admiración de Pilato» (*El bien de la paciencia*, 23)[112].

La retórica triunfalista del primer cristianismo y, sobre todo después, la naturaleza accesoria del pasaje, postergaron su concreción visual. La mayoría de artistas abstrajeron, amparándose en el relato de Juan, que Cristo fue escarnecido en presencia del sanedrín. Porque esta solución les permitía visualizar, simultáneamente, el juicio religioso contra Jesús y la brutalidad –de frutos empáticos– de la soldadesca. Salvando duplicidades, muchos reservaron un espacio para, más tarde, poder individualizar los tormentos a que Cristo fue sometido durante el proceso civil: la flagelación y la coronación de espinas. De hecho, entre los tormentos del palacio de Caifás y la coronación del pretorio se produjeron notables interferencias visuales: el velo con que, según san Lucas, fue cubierto el rostro de Jesús, fue retomado en muchas coronaciones de espinas; y ciertos escarnios (golpes, escupitajos, etc.) se usaron indiferentemente en un tipo y otro[113].

Así, la visualidad de los improperios a Cristo nació, hacia el siglo XII, como una respuesta a la necesidad de sumar nuevas imágenes que expresaran, con crudeza, el sufrimiento soportado por el Salvador. Cierto es que las primeras imágenes documentadas fueron producidas en un contexto de creciente fomento de la piedad empática. En él debe situarse la talla, en un taller eborario inglés, de un ciclo de la vida de Cristo, en el cual se incluyó el interrogatorio de Caifás (1150-1175, Nueva York, MMA, 63.127) [fig. 91]. Sus tallistas debían conocer la costumbre, muy extendida por entonces, de visualizar a Cristo escarnecido en presencia del sumo sacerdote. Sin embargo, en un halo de originalidad, los golpes que la mayoría abstraían, aquí fueron suplantados por las burlas citadas por los sinópticos: un soldado cubre los ojos de Cristo con una venda, en connivencia con otro, que lo interroga sobre su identidad.

[112] Trad. esp. BCPI, p. 283. Lleva a CCL 3/A,132: BAC 241,314.
[113] Son tantas las semejanzas e interacciones entre el tipo de los improperios y el de la coronación de espinas, que aún hoy, pueden producirse confusiones entre uno y otro. Réau (1996), que detectó esta problemática, estableció –sin demasiados pormenores– tres características definitorias de este tipo, que lo diferenciarían del de la coronación: el hecho de que a Cristo se lo presente maniatado, con el rostro envelado y burlado por los judíos –y no por los romanos–.





Figs. 91 y 92. Los primeros escarnios a Cristo. Plaqueta de marfil, 1150-1175. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 63.127; fragmento de tejido, 1190-1210. Estocolmo, Nationalmuseum.

Los evangelistas habían ofrecido a los artistas unas coordenadas –inusitadamente– completas, que no dejaron demasiado espacio a la libre interpretación. Fue así como, en apenas unas décadas, los improperios a Cristo se codificaron en la tradición visual bajo unos términos muy coincidentes, ya fueran presentados a la par del juicio de Caifás, como en el marfil antes comentado o en un libro de horas oxoniense (1200-1210, Londres, BL, Arundel 157, fol. 9v); o bien emancipados del mismo. Esto último, en Europa occidental, comenzó a arraigar con vigor en los albores del siglo XIII, data de un fragmento de tejido (1190-1210, Estocolmo, NM) [fig. 92].

Los ornamentos litúrgicos, bordados para enriquecer los ritos conmemorativos del sacrificio pascual, ahondaron en los escarnios redentores de Cristo. La *memoria Passionis*, ritualizada, rememoró los improperios vertidos sobre el Redentor en dos capas pluviales *opus anglicanum*, bordadas en púrpura para las catedrales de Anagni (1280-1299, Anagni, MCC) y Saint-Bertrand de Comminges (ca. 1300) [fig. 93]. Ambas capas, que revistieron los oficios de Pasión, recordaban cómo Cristo fue maniatado, sus ojos vendados, pegado por un soldado y burlado por un esbirro, que con caras grotescas jugueteaba con sorna con él.



Fig. 93. Los primeros escarnios a Cristo. Capa pluvial *opus anglicanum*, ca. 1300. Catedral de Saint-Bertrand de Comminges.

Con todo, el campo más fértil en la producción de imágenes sobre el primer escarnio a Cristo fue, sin oposición, el de las obras para la piedad particular. Lo fueron precisamente aquellas que, sin importar las reiteraciones, demandaban de abundancia de textos e imágenes con que sus poseedores pudieran recrearse en los dolores sufridos por Cristo. En particular, los escarnios sufridos por Cristo venían siendo meditados por eminentes escritores, como san Bernardo de Claraval, pionero emprendedor de la piedad empática, que, del Císter a la Cartuja y el franciscanismo, acabaría calando en la religiosidad seglar. Ya en el siglo XII, en un Miércoles Santo, Bernardo predicaba a sus hermanos:

> «Lo vimos totalmente desfigurado. Lejos de ser el más bello de los hombres, era el deshecho de la gente, lo mismo que un leproso; lo último del mundo, el hombre del dolor, el herido y humillado por Dios. Carecía de todo encanto y belleza. Sí: ¡el más insignificante y el más importante! ¡El humilde y el sublime! ¡El despreciado de los hombres y el orgullo de los ángeles! Nadie tan sublime ni tan humilde como él. Le escupieron en la cara, lo colmaron de aprobios, lo condenaron a una muerte ignominiosa y fue tomado como un malhechor. ¿Quedará sin mérito una humildad de esta naturaleza, que supera además toda medida concebible? Si su paciencia es singular, su humildad es admirable. Una y otra rompen todos los moldes» (*Sobre la Pasión del Señor,* cap. 3, p. 41).

En el fecundo mercado de la piedad emocional, en la baja Edad Media proliferó la producción de libros ilustrados, que, en la libertad creativa otorgada por las páginas en blanco, incluyeron los improperios. Los primeros géneros en acogerlos fueron los de estricta disciplina bíblica: los salterios, las biblias y los evangelios. Ya en los siglos XII y XIII, el *Salterio de Canterbury* (1155-1160, Londres, VAM, 661-1894, fol. 1r), la *Biblia*

*de Pamplona II* (1200, Augsburgo, BU, I.2.qu.15, fol. 206r) o los *Evangelios del príncipe Vasak*, iluminados por Toros Roslin (segunda mitad del s. XIII, Washington DC, FGA, F1932.18, fol. 180) [fig. 94], acudieron a los escarnios a Cristo, como un medio visual idóneo para apelar a la empatía piadosa.

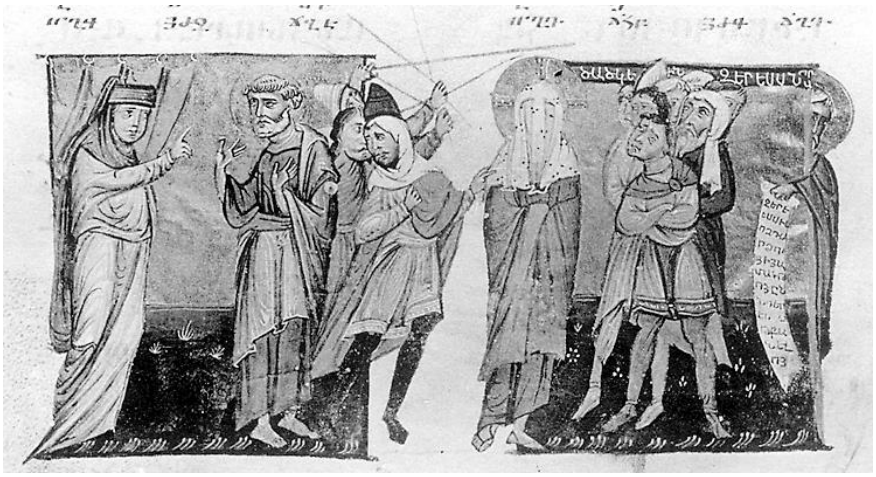


Fig. 94. Los primeros escarnios a Cristo. *Evangelios del príncipe Vasak*, Toros Roslin, segunda mitad del s. XIII. Washington DC, Freer Gallery of Art, F1932.18, fol. 180.

Mas sin duda, el género devocional que más contribuyó al desarrollo del tipo iconográfico fue el de los libros de horas. Sin abandonar viejos recursos expresivos, sus iluminadores dieron rienda suelta, en connivencia con la literatura de la época, a las atrocidades que los judíos cometieron contra Cristo. En un *Salterio* y libro de *Horas* (1246-1260, Nueva York, MoL, M.730, fol. 15r) [fig. 95] se transmitía a los lectores cómo Cristo habría sido burlado por los esbirros del sumo sacerdote, tapándole los ojos con la misma capucha de su vestido.




Figs. 95 y 96. Los primeros escarnios a Cristo. *Salterio-Horas*, 1246-1260. Nueva York, Morgan Library, M.730, fol. 15r; *Salterio-Libro de horas* parisino, 1260-1275. Cambridge, Fitzwilliam Museum, 300, fol. 191v; *Horas Arsenal-Princeton*, taller del Maestro de las Horas de Rohan, ca. 1415. Princeton, Princeton University Library, Garrett 48, fol. 34v.

En un mismo *pathos*, muchos *scriptoria* explicitaron, con crudeza casi sádica, toda clase de violencias físicas y verbales contra Cristo. En las *Horas Arsenal-Princeton*, del taller del Maestro de las Horas de Rohan (ca. 1415, Princeton, PUL, Garrett 48, fol. 34v) [fig. 96], se narraba una verdadera paliza a manos de dos soldados, refrendada por los pasionarios contemporáneos. Uno de ellos, escrito en Holanda relataba, ampliando el relato evangélico: «se pusieron a trabajar en Él como si quisieran despedazarlo con sus dientes, y comenzaron a maltratarlo de nuevo de tal manera que uno no podría distinguir su boca, nariz u ojos de la suciedad que arrojaron en su amado rostro» (La Haya, KB, MS 135 C 8 (cat. no. 10), fol. 171v)[114].

Con objetivos idénticos, la literatura devocional bajomedieval también ahondó, con descriptivismos desagradables, en la referencia evangélica a los escupitajos. Escribía un pasionista cómo «algunos de ellos escupieron su sucia saliva en tu boca, llenándola tanto que bien podrías haberte asfixiado, mientras que otros escupieron en tu amado rostro» (Münster, BU, MS 902, fol. 96r)[115]. Por su parte, sor Isabel de Villena, en las últimas líneas del ya mencionado capítulo, afirmaba que la cohorte del sumo sacerdote había escarnecido a Cristo en presencia de aquel malintencionado «obispo»: lejos de

[114] Citado por Marrow, J. H., op. cit., p. 57. Traducción propia.
[115] Citado por Marrow, J. H., op. cit., p. 133. Traducción propia.

ceñirse a las descripciones del Evangelio, la religiosa meditaba sobre cómo los guardias le tiraron del pelo entre insultos, lo golpearon con «vergas de palmera» y, no satisfecha, en un halo de imaginación relataba:

> *«E, així turmentat e batut, ab grans empentes e colps llançaren sa altesa dins una gran bassa d'aigua que aquí era perquè ab tota manera de penes fos turmentada sa clemència. E lo Senyor, veent-se així llançat aprés tantes dolors e penes, e que aquella aigua freda li travessava aquell cos sagrat tan cascat e colpejat, estant en aquesta grandíssima pena, ab molta paciència alçà los ulls al cel e dix aquell psalm devotíssim, ço és: 'Salvum me fac, Deus, quoniam intraverunt aque usque ad animam meam'»* (*Vita Christi*, cap. CLXI, p. 359).

El relato de Villena continuaba, en el capítulo sucesivo, con el encierro en prisión de Cristo durante la madrugada, creativo episodio en que concordaron otros pasionistas, como Antonio da Bitonto, Fernando de Valverde o Luis de Granada, coherentes con los itinerarios de Tierra Santa, que subrayaban la existencia de una prisión en los sótanos del palacio del sumo sacerdote[116].

Aquella retórica del impacto encontró ecos, bien próximos al público lego, en los misterios bajomedievales. En una simpática adaptación popular del relato evangélico, en la *Pasión* de Colin Maillard, uno de los sayones afirmaba: «Quiero jugar a la gallina ciega para ver si consigue adivinar» y, habiéndole vendado los ojos a Cristo, sus verdugos le preguntaban a semejanza bíblica: «¿adivina quien te ha herido?». Los dramaturgos de la época tampoco olvidaron incluir en sus puestas en escena los escupitajos y los tirones de pelo, cuya insistencia en el teatro llevaron a Hildburgh (1949) a hipotetizar orígenes dramáticos a las imágenes que recogieron tales escarnios[117].

La potencia narrativa de estas narraciones –bíblicas y apócrifas– fue visualizada en unas horas (ca. 1420, Maestro de Morgan 453, M.1000, fol. 134r) [fig. 97], que sitúan al sumo sacerdote como el instigador silencioso de aquellas atrocidades[118]. Aunque especialmente fiel a la fuente de Münster es, como los estudios de Marrow (1979) acreditaron, los improperios de unas *Meditaciones dominicas* polacas (ca. 1532,

[116] El encierro de Cristo en la prisión y los escarnios allí sufridos apenas tuvieron resonancias artísticas. Aquel episodio solo se ha documentado, bajo formas visuales, en las puertas broncíneas de la catedral de Novgorod (s. XII), entre las iluminaciones de unas *Meditaciones* dominicas polacas (ca. 1532, Cracovia, Convento carmelita, MS 287) y en un *Cristo en la cárcel* novohispano (s. XVIII, Tepotzotlán, MNV).

[117] El tratamiento teatral de los escarnios en casa de Caifás y las posibles transferencias visuales del mismo fueron desarrolladas ampliamente en su tesis doctoral por González Montañés, J. I., op. cit., pp. 364-366, en el que nos documentamos para realizar estas afirmaciones.

[118] Mensaje antisemita después reiterado en las *Horas de Ana de Francia*, de Bourges (Jean Colombe y taller, 1470-1480, Nueva York, MoL, M.677, fol. 190r), en que los escarnios a Cristo se producen en presencia de todo el tribunal de sabios que lo ha juzgado.

Cracovia, Convento carmelita, MS 287, fol. 66r), de una crueldad atroz. En el libro, las carmelitas podían observar, horrorizadas, cómo un soldado tiraba del pelo a Cristo, mientras un colega hacía lo propio con la barba, para forzar que se le abriera la boca, hacia la que se dirigía una bocanada de saliva.



Fig. 97. Los primeros escarnios a Cristo. *Libro de horas*, Maestro de Morgan 453, ca. 1420. Nueva York, Morgan Library, M.1000, fol. 134r.

Es más, el carácter sádico de la mayoría de pasajes de la Pasión fue dulcificado con algún guiño satírico, a que el enloquecimiento de los verdugos de Cristo sin duda contribuía. Una de aquellas licencias a la sátira la ofrecieron dos tratados germánicos, a propósito del estado de embriaguez de los soldados durante la noche del juicio. En uno de aquellos, escrito en la baja Alemania, se narraba con todo lujo de detalles[119]:

> «Entonces tomaron a Jesús y lo ataron con cuerdas a una mesa que era un poco más larga que él. Y pusieron la mesa boca abajo para que Jesús quedara suspendido debajo, y fueron a sentarse, beber y divertirse, poniendo las jarras de las que bebían en la misma mesa debajo de la cual Jesús estaba atado (…) y lo golpearon con sus puños, con garrotes y con otros instrumentos pesados que llevaban consigo, de modo que todas sus venas se agitaron y sacudieron (…)» (Hannover, LB, MS 239 (cat. no. 11), fol. 26r-v)[120].

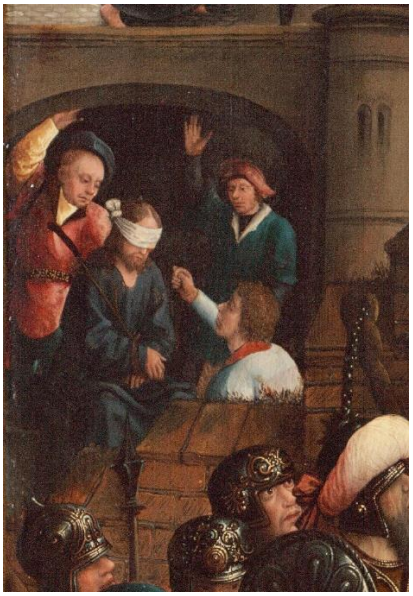
[119] Citado por Marrow, J. H., op. cit., p. 123. Traducción propia.
[120] Según Marrow (1979), podría tratarse esta de una derivación neotestamentaria de lo profetizado por los Salmos (Sal 68,13), cita que es referenciada en *De divinis officiis* de Ruperto de Deutz. De hecho, en el *Salterio de Utrecht* (ca. 1200, Utrecht, BU, MS 32 (Script. ecclesiast. 484), fols. 31-32), el Salmo 68 está iluminado con la única imagen conocida que se aproxime a aquellas citas. En ella se aprecia a un grupo de figuras ebrias reunidas en torno a una mesa por la que corren las jarras de vino.

Por otro lado, a alguna edición del *Speculum Humanae Salvationis* se la dotó de imágenes de los primeros escarnios a Cristo, de nuevo apegadas a antiguas convenciones. Así se deduce de un *Speculum* trecentista (1360-1370, Darmstadt, BU, 2505, fol. 34v) [fig. 98], en que a los agravios de los soldados se les insufla vida, cuando a uno de los milicianos que se saña con Jesús se le atribuye –en una filacteria– las palabras del evangelista: *Prophetiza nobis Christe quis est qui te percussit* (Mt 26,68).



Fig. 98. Los primeros escarnios a Cristo. *Speculum Humanae Salvationis,* 1360-1370. Darmstadt, BU, 2505, fol. 34v.

Fruto genuino de la piedad pasionista bajomedieval fueron, por último, pequeños objetos para la contemplación, en la intimidad, de los improperios a Cristo. Esculturillas de marfil (1320-1340, Amberes, MBM, MMB.0436) o dípticos con imágenes de la Pasión (1325-1350, Londres, VAM, 143-1869; 1360-1380, París, ML, OA 4089) [fig. 99], atendieron las necesidades salvíficas de la alta alcurnia bajomedieval. No en vano, ambos dípticos confluyeron en una misma variante del tipo, de acentuada crueldad: en ellos, la cabeza de Cristo es toda cubierta –en los límites de la asfixia– por un paño, lo que dos soldados aprovechan para pegarle y juguetear con él; variante con resonancias miniadas, por ejemplo, en las *Horas* de Catalina de Cleves (ca. 1440, Nueva York, MoL, M.917, fol. 52v).

Figs. 99 y 100. Los primeros escarnios a Cristo. Díptico veneciano, 1325-1350. Londres, Victoria & Albert Museum, 143-1869; panorama de la Pasión (detalle), Maestro del retablo de Beighem, ca. 1520-1540. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, Cat. 362.

En cambio, los improperios a Cristo apenas se hicieron visualizar en el mobiliario litúrgico, en detrimento de la flagelación y la coronación de espinas, omnipresentes. Solo recurrió a ellos algún artista, como los escultores del biombo de la catedral de Havelberg (ca. 1400) o, también en el apasionado contexto centroeuropeo, el Maestro del retablo de Beighem (ca. 1520-1540, Filadelfia, PhMA, Cat. 362) [fig. 100]. El flamenco compuso un panorama de la Pasión, en que –a diferencia de lo hecho por muchos adeptos al género– a cobijo del palacio del sumo sacerdote, dos soldados pegaban jocosos a Cristo, mientras un colega le forzaba a que adivinara su identidad.

Con la irrupción de la imprenta en el panorama artístico, la vieja supremacía del soporte miniado abocó, inexorablemente, en un renovado protagonismo de la estampa. En sus bondades ahondó Israhel van Meckenem, autor de un –ya citado– *Cristo ante Anás* (1475-1485, Londres, BMu, 1845,0809.316), que, en un ciclo panorámico, incluyó los improperios en un segundo término. También hizo su aportación Albrecht Dürer, en un trabajo para su *Pequeña Pasión* (ca. 1508, Nueva York, MMA, 1975.653.36) [fig. 101], de enorme transcendencia posterior. En la estampa del alemán bebieron, sin demasiado espacio a la originalidad, otros grabadores, como Marcantonio (1510-1515, Londres, BMu, 1866,0714.96) o Jan Christoffel Jegher (1649, Londres, BMu, 1919,0616.87); e incluso el autor de una placa de esmalte (segunda mitad del s. XVI, San Petersburgo, MEr, Ф-1450) [fig. 102].





Figs. 101 y 102. Los primeros escarnios a Cristo. *La burla a Cristo,* en la *Pequeña Pasión,* Albrecht Dürer, ca. 1508. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1975.653.36; placa de esmalte placa de esmalte, segunda mitad del s. XVI. San Petersburgo, Museo del Ermitage, Φ-1450.

El éxito de la estampa de Dürer no era baladí. El alemán había aportado una versión de los hechos de una brutalidad desconocida hasta la fecha, aunque deudora, en encuadres y recursos expresivos, de la tradición bajomedieval. Imaginaba el grabador que, retirado Caifás, sus esbirros hicieron sentar a Cristo, le taparon los ojos con una venda –según el testimonio de san Lucas– y, con nocturnidad, lo escarnecieron con sorna: dos alzan sus puños con rabia, mientras uno de sus colegas sopla un cuerno y otro, abalanzándose sobre Jesús, juguetea a las adivinanzas.

La sombra de Dürer alcanzó, incluso, a las escuelas trasatlánticas que proveyeron de recursos visuales a las comunidades cristianas virreinales. Hijas genuinas de la estampa del alemán son las puertas del retablo de San Francisco de Lima (1590-1632), atribuidas tradicionalmente al italiano Angelino Medoro, pero ahora relacionadas con la tradición flamenca [fig. 103]. Autorías aparte, las posibilidades técnicas del óleo permitieron al artista crear una atmósfera de nocturnidad, rota por los reflejos metálicos de un hacha, a que el mismo Interián de Ayala haría referencia en sus recomendaciones a los pintores. Mas, a su vez, la obra limeña transgrede –tomando distancias respecto a Dürer– una de las normas impuestas con más vehemencia por Interián, como es lo indecoroso de mostrar, en este punto de la Pasión, la desnudez de Cristo[121]:

[121] Schenone, H. H., op. cit., p. 207.

«Pero antes de concluir este punto, he de advertir dos cosas. La primera, que pertenece al mismo arte de la pintura, es que cuando se haya de pintar a Jesucristo sufriendo semejantes aprobios y contumelias, debe hacerse a la luz de una vela o pequeña hacha, por haber sucedido esto después de anochecido y cuando ya estaba bastante adelantada la noche, y había cantado el gallo. Más cuando se le haya de pintar delante del Pontífice y ancianos, y entregado a ellos, no se debe pintar así, sino siendo ya de día (…). La segunda es que, cuando se pinte al Señor tratado por los soldados y ministros tan cruel y contumeliosamente como hemos dicho, no se le ha de pintar quitadas las vestiduras, aún por lo que toca a los hombros y espaldas, como si no me engaño, lo he visto pintado en alguna parte. Pues como de esta desnudez nada nos han dicho los Evangelistas ni tampoco han hecho mención de ella los Santos Padres e intérpretes más graves, estaría cerca del error el pintarlo de este modo por antojo de los pintores» (cap. XIV, pp. 75-76).



Fig. 103. *Cristo de los improperios*, puertas de retablo, 1590-1632. Lima, convento de San Francisco.

Al norte, la estampa de Dürer había llegado el virreinato de Nueva España, donde fue usada por un anónimo de la escuela mexicana, en la composición de un *Divino Preso* o *Rey de Burlas* (segunda mitad del s. XVII, Puebla, UPAEP)[122]. Fuentes visuales aparte, el relativo interés novohispano en visualizar los primeros escarnios contra Cristo, bien pudo proceder de las referencias que a los improperios hicieron diversos místicos

[122] A las obras anteriormente citadas cabría sumar el *Salterio Oscott*, de Oxford (1265-1270, Londres, BL, Add.50000, fol. 10r); el *Salterio de la abadía de Fontevrault* (ca. 1270, Nueva York, MMA, 22.24.1, fol. 9r); *Salterio Huth*, de Lincoln (1280-1290, Add.38116, fol. 11r); el *Salterio de la reina María* (taller del Maestro de la reina María, 1310-1320, Londres, BL, Roy.2.B.VII, fol. 248v); las *Horas de Saint-Omer* o *de Margarita de Beaujeu* (1320-1330, Nueva York, MoL, M.754, fol. 59v); el *Salterio FitzWarin*, de Oxford (Maestro del Salterio FitzWarin, ca. 1345, París, BNF, lat.765, fol. 10r); un *Speculum Humanae Salvationis* de Bravante (Maestro de Peter, ca. 1455, Nueva York, MoL, M.868, fol. 33v); unas *Horas* neerlandesas, atribuidas en parte al Maestro de los Ojos Oscuros (ca. 1490, Princeton, PUL, Garrett 53, fol. 65v); un *Libro de horas* del mismo maestro (1495-1505, Princeton, PUL, Garrett 57, fol. 8r); otras Horas, estas del Véneto (Benedetto Bordon, 1500-1520, Nueva York, MoL, M.288, fol. 108v); el *Libro de oración de Claude de France*, de Tours (Maestro de Claude de France, ca. 1517, Nueva York, MoL, M.1166, fol. 9r); *La negación de San Pedro* de Jacob Cornelisz. van Oostsanen (ca. 1523, Londres, BMu, 1859,0709.2873); o un *Libro de oración* flamenco (ca. 1550, Princeton, PUL, Garrett 132, fol. 10v).

hispanos, autores de relatos parabíblicos sobre la Pasión. Uno de los más influyentes, Luis de la Palma, relataba:

> «Quedando todos de acuerdo de juntarse otra vez por la mañana en Concilio pleno, a concluir la causa y dar orden en la ejecución de la sentencia; y el sacrílego Pontífice e inicuo juez se fue a reposar a su aposento, dejando al inocente Cordero y Santo de los Santos encomendado a sus guardias y ministros. Los cuales le sacaron de la sala con gran tropel y mucha descortesía y debieron a algún otro aposentillo más oscuro, menos limpio y mal acomodado, donde como en cárcel le tuviesen aquella noche con prisiones y soldados de guarda» (pp. 126-128).

## El proceso político

Los evangelistas convinieron en señalar a los sanedritas como los instigadores de la revuelta hebrea contra Jesucristo. Según la tradición cristiana, en la madrugada de los ázimos, el sanedrín habría enjuiciado al Salvador para encausarlo, con nocturnidad y sin garantías procesales, por blasfemo. Sin embargo, en la Judea romana, los príncipes de los judíos carecían, *de facto,* de relevancia procesal, puesto que la prerrogativa condenatoria residía exclusivamente en el *praefectus Iudaeae,* dignidad por entonces ostentada –como el Credo cristiano todavía proclama– por Poncio Pilato.

Pilato fue, en su rol de juez, el gran protagonista del proceso político contra Cristo. Personaje de historicidad inflexible, la literatura cristiana –la canónica, la apócrifa y la exegética– construyó en torno a su figura una leyenda llena de significantes en continua mutabilidad, rastreables en la visualidad artística. Desde época apostólica hasta entrada la contemporaneidad, la imagen de Pilato ha vacilado, en manos de escritores y artistas, entre la exculpación, la ambigüedad y la demonización, en la medida en que la teología convino en subrayar su –presunto– rol como benigno juez, su negligente neutralidad o bien su carácter sentenciador.

Los romanos solamente juzgaban antes del mediodía, así que, nada más levantarse la sesión en el sanedrín, la guardia condujo a Cristo hasta el *praetorium,* palacio desde el que el gobernador provincial ejercía sus poderes administrativos y judiciales. Ahora bien, la historiografía todavía debate si el pretorio jerosolimitano que los evangelistas refirieron correspondió a la antigua torre Antonia, situada al norte del Templo, o, sencillamente, al palacio de Herodes[1]. Aunque, discusiones locativas aparte, durante su primer milenio, la visualidad artística cristiana otorgó un espacio muy discreto –cuando no inexistente– a la representación del pretorio. En Occidente, como en Bizancio, hasta entrada la plena Edad Media, unas someras coordenadas arquitectónicas, basadas en la edilicia contemporánea, bastaron para contextualizar el juicio de Pilato. Solo la creciente fe en la *Scala Sancta* de

[1] Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), *Dizionario Passione di Gesù Cristo,* Edizioni Messaggero, Padua, 2021, p. 407.

Letrán y la confianza en la perspectiva configuraron ambientes verosímiles, inventados en el *trecento* italiano y desarrollados en las centurias posteriores[2].

Con el pretorio como centro de la acción, el imbricado relato de los evangelistas –convergente en lo esencial, pero lleno de matices–, esbozó a escritores y artistas un largo calvario en las manos de las autoridades romanas y judías, e incluso del mismo populacho, que fue narrado a las comunidades de creyentes con incisivo detallismo (Mt 27,1-31; Mc 15,1-20; Lc 23,1-25; Jn 18,28-40-19,1-16). Aun así, una lectura tangencial del relato del proceso civil contra Cristo deja entrever tres actos no vinculantes en la secuenciación del capítulo:

- Los juicios políticos de Cristo, que trasvasaron a la visualidad artística cristiana en los tipos iconográficos del traslado del reo al pretorio, del juicio de Pilato, del interrogatorio de Herodes, del traslado definitivo al palacio del gobernador y de la sentencia final del mismo.

- Las decisivas presentaciones de Cristo ante el pueblo judío, como *Ecce Homo,* según Juan, o con la elección de Barrabás, según Lucas, con el lavatorio de manos de Pilato y el sueño de Prócula, su esposa, como episodios auxiliares a las mismas.

- La flagelación de Cristo, para unos parte consubstancial de la condena imperial, aunque para otros, estratagema de Pilato para saciar la sed de sangre de los judíos. Al episodio de la flagelación, de incomparable éxito visual, se vincularon durante la baja Edad Media y la Edad Moderna las imágenes –mentales como artísticas– de Cristo caído contemplado por los ángeles, o por el alma cristiana, y todavía más, de Cristo recogiendo sus vestiduras. Por último, la coronación de espinas, último escarnio antes de la subida al Calvario, sirvió de bisagra visual entre la flagelación y la presentación de Cristo ante el pueblo judío.

[2] Hourihane, C., *Pontius Pilate, anti-semitism and the Passion in medieval art,* Princeton University Press, Princeton, 2009, pp. 157-158.

***Cristo es llevado a disposición de Pilato***

En las primeras luces del viernes, «todos los sumos sacerdotes y los ancianos del pueblo celebraron consejo contra Jesús para darle muerte» (Mt 27,1), amparándose en su Ley; y, atado de nuevo Cristo, desde «la casa de Caifás» (Jn 18,28) «lo llevaron y lo entregaron a Pilato» (Mc 15,2)[3]. Jesús debía estar agotado después de una noche entera de interrogatorios y maltratos[4].

Del huerto de Getsemaní al sanedrín o de Anás a Caifás, las continuas referencias de los evangelistas al traslado de Jesús de un lado a otro de Jerusalén, debieron contribuir a dimensionar el ajetreo a que Cristo fue sometido en aquellas horas. A él remitieron, más tarde, las imágenes que vehiculaban –a los ojos de los fieles– el camino de la salvación.

La licencia de la continuidad narrativa devino posible, sobre todo, en las páginas de los libros a ilustrar. Precisamente, los primeros exponentes del tipo iconográfico se encuentran entre los textos evangélicos del pionero conjunto de evangeliarios constantinopolitanos del siglo XI (París, BNF, gr.74, fol. 204v; Florencia, BLF, Plut. VI.23, fol. 206v) [fig. 1]. Del sucinto testimonio evangélico, sus iluminadores abstrajeron que, disuelto el consejo, los ancianos de la Ley habrían encargado a la guardia del palacio llevar a Cristo a disposición del pretor, donde volverían a encontrarse con él. Para que, sobre una imagen de formas muy estáticas, los lectores entendieran lo visualizado, bastó que un soldado indicara a sus colegas la dirección hacia dónde dirigirse. Aunque para no sembrar duda alguna, en Florencia los soldados introducen ya a Cristo en el pretorio.

[3] Acogiéndonos a la *Vulgata*, el relato de Mateo rezaría, *«Mane autem facto, consilium inierunt omnes principes sacerdotum et seniores populi adversus Iesum, ut eum morti traderent. Et vinctum adduxerunt eum et tradiderunt Pilato praesidi»* (Mt 27,1-2); el de Marcos, *«Et confestim mane consilium facientes summi sacerdotes cum senioribus et scribis, id est universum concilium, vincientes Iesum duxerunt et tradiderunt Pilato»* (Mc 15,1); el de Lucas, *«Et surgens omnis multitudo eorum duxerunt illum ad Pilatum»* (Lc 23,1); y, por último, el de Juan, *«Adducunt ergo Iesum a Caipha in praetorium. Erat autem mane. Et ipsi non introierunt in praetorium, ut non contaminarentur, sed manducarent Pascha»* (Jn 18,28).
[4] Schiavone, A., *Ponzio Pilato. Un enigma tra storia e memoria,* Giulio Einaudi editore, Turín, 2016, p. 74.



Fig. 1. Cristo es llevado a disposición de Pilato y Cristo ante Pilato. Evangeliario constantinopolitano, s. XI. París, Bibliothèque Nationale de France, gr.74, fol. 204v.

La incorporación de una «bisagra» narrativa entre el interrogatorio del sanedrín y el juicio de Pilato fue, pues, un fruto genuino de la creatividad bizantina. En las fuentes orientales, bien conocidas en el románico europeo, pudieron beber los pintores de los murales de la iglesia rupestre de Saint-Pierre-Colamine, en Auvernia (s. XI), así como el taller que esculpió la portada de Saint-Pierre-et-Saint-Benoît de Perrecy-les-Forges, en Borgoña (ca. 1125) [fig. 2], pues un ciclo visual y otro ahondaron en el traslado de Cristo al pretorio, siempre en manos de los soldados.



Fig. 2. A la derecha, Cristo es llevado a disposición de Pilato. Dintel de la portada de la iglesia de Saint-Pierre-et-Saint-Benoît, Perrecy-les-Forges, ca. 1125.

Sin embargo, el tipo iconográfico quedó muy pronto marginado al ámbito bizantino y, en menor medida, a su radio directo de influencia. En Armenia, a esta solución narrativa acudió el *scriptorium* que iluminó los *Evangelios del príncipe Vasak* (segunda mitad del s. XIII, Washington DC, FGA, F1932.18, fol. 180) [fig. 3], que visualizaban el brevísimo paso de Jesús, del palacio de Caifás al pretorio, por indicación de los príncipes judíos. Su –relatada– ansiedad por dar muerte a Cristo antes de Pascua los llevó a dirigir la comitiva, aquí como en los murales de la iglesia de la Ascensión del

monasterio de Dečani (1338-1347) o, pocos años más tarde, en el *Evangeliario de Iván Alexander* (1356, Londres, BL, Add.39627, fol. 81r y 263r).





Figs. 3 y 4. El arrepentimiento de Pedro y Cristo llevado a disposición de Pilato. *Evangelios del príncipe Vasak,* segunda mitad del s. XIII. Washington DC, Freer Gallery of Art, F1932.18, fol. 180; pinturas en el transepto de la catedral de Bérgamo, 1347.

El tesón de los *scriptoria* orientales por contemplar a Cristo camino del pretorio pudo interpelar a los creadores de unas pinturas en el transepto de la catedral de Bérgamo (1347) [fig. 4], que invitaban a abstraer cómo Cristo habría sido arrastrado, maniatado y abatido, por las calles de Jerusalén, a manos de una turba de soldados, que se abría paso entre las gentes al son estridente de dos trompetas. A aquel triste espectáculo asisten, al margen, la Virgen en duelo y otra de las santas mujeres, cuya presencia en el proceso de Cristo fue meditada –como se explicará– por distintos tratadistas bajomedievales[5].

### *Cristo ante Pilato*

Ni Anás ni Caifás tenían potestad alguna para dictar sentencia. La prerrogativa de la condena era exclusiva del *praefectus Iudeae*[6], máxima autoridad política y judicial que, si bien, no podía eludir sus responsabilidades sobre los delitos prescritos por la Ley judía[7]. Así que, interrogado Jesús, el sanedrín lo envió –según coinciden en relatar los cuatro

[5] A los exponentes del tipo antes citados cabría sumar una arqueta de Limoges (1170-1175, Darmstadt, HLm, 1043) y un evangeliario procedente de Grner, Asia Menor (1263, Washington DC, FGA, F1956.11, fol. 139r).
[6] Schiavone, A., op. cit., p. 44.
[7] Santalucia, B., «Lo portarono via e lo consegnarono al governatore Ponzio Pilato (Matth. 27,2): la giurisdizione del prefetto de Giudea». En: Amarelli, F. y Lucrezi, F., *Il processo contro Gesù*, Casa Editrice Jovene, Nápoles, 1999, p. 100.

evangelistas– a instancias de Poncio Pilato, prohombre de orígenes itálicos que había sido enviado a Judea por Tiberio en el 26 d.C.[8] y que mantendría su dignidad hasta que en el año 36 fue depuesto a causa de la impopularidad que le ganó la represión lanzada contra los samaritanos sublevados.

En este sentido, Filón de Alejandría, en su *Legatio ad Gaium* (115), se refería a Pilato como un hombre «de carácter inflexible y duro, sin ninguna consideración» (301) con el pueblo judío, cuya romanización estuvo salpicada de conflictividad[9]. Para ello, el historiador recurría a una carta de Agripa I al emperador Cayo, en que se denunciaba al prefecto por «su venalidad, su violencia, sus saqueos, sus ultrajes, sus injusticias, las continuas ejecuciones sin juicio previo, su continua crueldad» (302). De hecho, el mismo historiador hebreo Flavio Josefo relataba cómo Pilato instaló, con nocturnidad, imágenes de los césares en la provincia, violando así el aniconismo que la ley mosaica –en principio respetada por el Imperio– imponía[10]; y malgastó los fondos del Templo para construir un acueducto[11]. Al carácter violento de Pilatos se refirió, incluso, el evangelista Lucas, al relatar la masacre de los galileos: «En este mismo tiempo vinieron algunos y contaron a Jesús lo que había sucedido a unos galileos, cuya sangre mezcló Pilatos con la de los sacrificios que ellos ofrecían» (Lc 13,1)[12].

Estas y otras caracterizaciones, cuasi unilaterales, del personaje, vienen a matizarse en la longevidad de su prefectura[13] y, explícitamente, en el relato bíblico[14]. En el pasaje de la Pasión, los evangelistas citaron a Pilato, primeramente, en relación al juicio contra Cristo; pocas líneas más adelante, en el relato del conflicto suscitado entre el prefecto y los judíos a propósito del contenido de la cartela colocada en la cruz; y, por último, en la escena en que el prefecto autoriza en secreto a José de Arimatea, para que desclave el cuerpo de Cristo muerto. En todos estos pasajes, los evangelistas presentaron a Pilato como un hábil administrador, que, tratando de aplicar la justicia con rectitud, se vio forzado contra su voluntad a condenar a Jesús a la cruz[15]. Así lo interpretaron, ya

[8] Schiavone, A., op. cit., p. 38.
[9] Si bien, Filón trató de menoscabar la figura de Pilato, en detrimento del emperador Tiberio (Espí Forcén, C., «Pilatos se lava las manos. La ambigüedad de la figura del prefecto romano en el arte y pensamiento medieval», *Imafronte*, 23 (2014), p. 14).
[10] Hourihane, C., op. cit., pp. 14-15.
[11] Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), op. cit., p. 777.
[12] Espí Forcén, C., op. cit., p. 14.
[13] Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), op. cit., p. 891.
[14] Hourihane, C., op. cit., pp. 22-23.
[15] Hourihane, C., op. cit., p. 44.

antes que los evangelios, los Hechos de los Apóstoles: «El Dios de Abraham, de Isaac y de Jacob, el Dios de nuestros padres, ha glorificado a su siervo Jesús, a quien vosotros entregasteis y de quien renegasteis ante Pilato, cuando este estaba resuelto a ponerle en libertad» (Hch 3,13)[16].

Recogiendo la primera tradición cristiana, los evangelios relatan cómo Jesús fue arrastrado desde el palacio de Caifás al *praetorion* (Jn 18,28)[17], donde Pilato se había afincado con motivo de la Pascua judía[18]. Le acompañaban la guardia del sumo sacerdote y el sanedrín, aunque los judíos «no entraron en el pretorio para no contaminarse y poder así comer la Pascua» (Jn 18,28). Así que Pilato salió donde los judíos y, a sabiendas de su implicación en el caso, les preguntó[19]:

[16] En términos históricos, la exculpación a que los evangelistas someten a Pilato podría no contar con completa credibilidad. Parece inverosímil que un prefecto imperial se viera arrastrado por sus subordinados a dictar una sentencia de muerte contra un inocente. Más cuando Cristo fue ajusticiado crucificándolo, a la manera romana, y no a la judía, en que habría sido dilapidado, apaleado o quemado hasta la muerte (Espí Forcén, C., op. cit., p. 13; Hourihane, C., op. cit., p. 46; Vermes, G., *La passione*, Editrice Queriniana, Brescia, 2007, pp. 26-27).

[17] El pretorio era el lugar donde el pretor, o el representante de la autoridad romana, ejercitaba el comando supremo y administraba la justicia. Solía tratarse de un lugar elevado, de forma semicircular y pavimento de madera.

[18] Pilato vivía la mayor parte del año en Cesárea Marítima, aunque en ciertas fiestas, como la Pascua, se trasladaba a Jerusalén, donde, según Flavio Josefo o Filón de Alejandría, habitaba en la casa de Herodes, lo que encaja con la descripción del lugar que aportan los evangelios. El primero en dar esta ubicación al juicio de Jesús fue Juan de Würzburg (1165). Aunque parece también probable que en ciertas ocasiones se hubiera instalado en la Torre Antonia, en el ángulo noroeste del Templo. Aun así, históricamente se han dado diferentes alternativas de ubicación: en el valle del Tiropeón (Thoumieu, M., *Dizionario d'iconografia romanica*, Jaca Book, Milán, 1997, p. 328; Schiavone, A., op. cit., p. 12; Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), op. cit., pp. 798-803).

[19] Según la *Vulgata*, el juicio de Pilato según san Mateo relataría: *«Tunc videns Iudas, qui eum tradidit, quod damnatus esset, paenitentia ductus, rettulit triginta argenteos principibus sacerdotum et senioribus dicens: 'Peccavi tradens sanguinem innocentem'. At illi dixerunt: 'Quid ad nos? Tu videris!'. Et proiectis argenteis in templo, recessit et abiens laqueo se suspendit. Principes autem sacerdotum, acceptis argenteis, dixerunt: 'Non licet mittere eos in corbanam, quia pretium sanguinis est'. Consilio autem inito, emerunt ex illis agrum Figuli in sepulturam peregrinorum. Propter hoc vocatus est ager ille ager Sanguinis usque in hodiernum diem. Tunc impletum est quod dictum est per Ieremiam prophetam di centem: 'Et acceperunt triginta argenteos, pretium appretiati quem appretiaverunt a filiis Israel, et dederunt eos in agrum Figuli, sicut constituit mihi Dominus'. Iesus autem stetit ante praesidem; et interrogavit eum praeses dicens: 'Tu es Rex Iudaeorum?'. Dixit autem Iesus: 'Tu dicis'. Et cum accusaretur a principibus sacerdotum et senioribus, nihil respondit. Tunc dicit illi Pilatus: 'Non audis quanta adversum te dicant testimonia?'. Et non respondit ei ad ullum verbum, ita ut miraretur praeses vehementer»* (Mt 27,3-14).
Marcos, más brevemente, narraba: *«Et interrogavit eum Pilatus: 'Tu es rex Iudaeorum?'. At ille respondens ait illi: 'Tu dicis'. Et accusabant eum summi sacerdotes in multis. Pilatus autem rursum interrogabat eum dicens: 'Non respondes quidquam? Vide in quantis te accusant'. Iesus autem amplius nihil respondit, ita ut miraretur Pilatus»* (Mc 15,2-5).
El Evangelio de Lucas, por su parte, habría proclamado: «*Coeperunt autem accusare illum dicentes: 'Hunc invenimus subvertentem gentem nostram et prohibentem tributa dare Caesari et dicentem se Christum regem esse'. Pilatus autem interrogavit eum dicens: 'Tu es rex Iudaeorum?'. At ille respondens ait: 'Tu dicis'. Ait autem Pilatus ad principes sacerdotum et turbas: 'Nihil invenio causae in hoc homine'. At illi invalescebant dicentes: 'Commovet populum docens per universam Iudaeam et incipiens a Galilaea usque huc!'. Pilatus autem audiens interrogavit si homo Galilaeus esset; et ut cognovit quod de Herodis potestate esset, remisit eum ad Herodem, qui et ipse Hierosolymis erat illis diebus*» (Lc 23,2-7).

> «'¿Qué acusación traéis contra este hombre?'. Ellos le respondieron: 'Si éste no fuera un malhechor, no te lo habríamos entregado'. Pilato replicó: 'Haceos vosotros cargo de él y juzgadlo según vuestra Ley'. Los judíos contestaron: 'Nosotros no podemos dar muerte a nadie'. Así se cumpliría lo que había dicho Jesús cuando indicó de qué muerte iba a morir» (Jn 18,29-32).

Del relato evangélico, y particularmente del Evangelio de Juan, se deduciría que a Pilato le habría sobrevenido, de parte del sanedrín, el caso de Jesús, por lo que el pretor abandonó los cargos de la acusación en la interpretación de los sabios de la Ley. Así que los judíos tomaron la iniciativa y «comenzaron a acusarle, diciendo: 'Hemos encontrado a éste alborotando a nuestro pueblo, prohibiendo pagar tributos al César y diciendo que él es Cristo rey'» (Lc 23,2). Aquella acusación no era baladí: el sanedrín era consciente de que, para ajusticiar a Cristo, Pilato primero necesitaría de un tipo penal prescrito en el derecho romano. Y el autorreconocimiento de Jesús como rey de los judíos incurría en el *crimen maiestatis*[20], cuando atentaba contra la jerarquía del poder imperial; y su doctrina podía rebelar a quienes lo escuchaban.

La acusación principal contra Jesús quedaba así formulada: al autodenominarse rey de los judíos, había blasfemado contra la Ley hebrea y había cuestionado el *statu quo* imperial. Ante los cargos que se le imputaban, Pilato se vio forzado a preguntarle: «¿Eres tú el rey de los judíos?» (Mt 27,11; Mc 15,2; Lc 23,3; Jn 23,3)[21]. Los sinópticos dieron fe de una respuesta, breve y firme, semejante a la pronunciada en la madrugada ante Caifás: «Tú lo dices» (Mt 27,12; Mc 15,2; Lc 23,3). Cristo no podía negar su dimensión mesiánica.

Sin embargo, y ante la sorpresa –y la cierta admiración– de Pilato, «mientras los sumos sacerdotes y los ancianos le acusaban, no respondió nada. Entonces le dijo Pilato: '¿No oyes de cuántas cosas te acusan?'» (Mt 27,13) o, según san Marcos, «¿no contestas

---

Por último, el Evangelio de Juan relataba: *«Exivit ergo Pilatus ad eos foras et dicit: 'Quam accusationem affertis adversus hominem hunc?'. Responderunt et dixerunt ei: 'Si non esset hic malefactor, non tibi tradidissemus eum'. Dixit ergo eis Pilatus: 'Accipite eum vos et secundum legem vestram iudicate eum!'. Dixerunt ei Iudaei: 'Nobis non licet interficere quemquam', ut sermo Iesu impleretur, quem dixit, significans qua esset morte moriturus. Introivit ergo iterum in praetorium Pilatus et vocavit Iesum et dixit ei: 'Tu es rex Iudaeorum?'. Respondit Iesus: 'A temetipso tu hoc dicis, an alii tibi dixerunt de me?'. Respondit Pilatus: 'Numquid ego Iudaeus sum? Gens tua et pontifices tradiderunt te mihi; quid fecisti?'. Respondit Iesus: 'Regnum meum non est de mundo hoc; si ex hoc mundo esset regnum meum, ministri mei decertarent, ut non traderer Iudaeis; nunc autem meum regnum non est hinc'. Dixit itaque ei Pilatus: 'Ergo rex es tu?'. Respondit Iesus: 'Tu dicis quia rex sum. Ego in hoc natus sum et ad hoc veni in mundum, ut testimonium perhibeam veritati; omnis, qui est ex veritate, audit meam vocem'. Dicit ei Pilatus: 'Quid est veritas?'»* (Jn 18,29-38).

[20] Schiavone, A., op. cit., pp. 76-77.

[21] Schiavone, A., op. cit., pp. 78-79.

nada? Mira de cuántas cosas te acusan» (Mc 15,3), conminándolo a hacer uso de las réplicas en defensa propia que la legalidad vigente imponía[22].

Juan, en cambio, atestigua que el pretor hizo entrar a Jesús al pretorio, donde sitúa una larga conversación entre ambos, llena de tensión dramática y, sobre todo, de un profundo cariz transcendente –característico del cuarto Evangelio–, al reafirmarse en ella la realeza sobrenatural que Cristo ostentaba[23]:

> «Entonces Pilato entró de nuevo al pretorio, llamó a Jesús y le preguntó: '¿Eres tú el rey de los judíos?'. Respondió Jesús: '¿Dices eso por tu cuenta, o es que otros te lo han dicho de mí?'. Pilato contestó: '¿Acaso soy yo judío? Tu pueblo y los sumos sacerdotes te han entregado a mí. ¿Qué has hecho?'. Respondió Jesús: 'Mi Reino no es de este mundo. Si mi Reino fuese de este mundo, mi gente habría combatido para que no fuese entregado a los judíos; pero mi Reino no es de aquí'. Entonces Pilato le dijo: '¿Luego tú eres rey?'. Respondió Jesús: 'Sí, como dices, soy rey. Yo para esto he nacido y para esto he venido al mundo: para dar testimonio de la verdad. Todo el que es de la verdad, escucha mi voz'. Pilato replicó: '¿Qué es la verdad?'» (Jn 18,33-38).

Saliendo de nuevo afuera, «Pilato dijo a los sumos sacerdotes y a la gente: 'No encuentro en este hombre delito alguno'. Pero ellos insistían: 'Solivianta al pueblo con sus enseñanzas por toda Judea, desde Galilea, donde comenzó, hasta aquí'» (Lc 23,4-6). Los judíos –según los evangelistas– no admitirían otro destino que la condena a muerte de Jesús.

Sobre el sustrato evangélico, la literatura extracanónica se empleó con firmeza en el señalamiento a la perfidia judía y la exculpación de Pilato en la condena contra Cristo[24]. En la *Epístola de Consubstantiali* (367), Valentiniano I, Valente y Graciano instruyeron a los obispos de Asia Menor en el rol bienintencionado que Pilato había desempeñado en el proceso contra Cristo[25]. Con aquella convicción exculpatoria cerraron filas, asimismo, las *Obras y sufrimientos de Jesús*, el *Evangelio de Pedro* o las *Cartas de Pilato a Herodes*, falsa correspondencia entre el gobernador y el tetrarca de Judea, en que el mismo pretor habría escrito, en la primera epístola, de su mano:

[22] Hourihane, C., op. cit., pp. 47-48.
[23] Martí i Aixalà, J., «La escena 'pro tribunali', Jesús ante Pilatos, en los sarcófagos de pasión». En: Sotomayor, M. (dir.), *Historiam Pictura Refert. Miscellanea in onore di Padre Alejandro Recio Veganzones O.F.M.*, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Ciudad del Vaticano, 1994, p. 3; Jossa, G., Il processo di Gesù, Paideia Editrice, Turín, 2002, p. 82; Delumeau, J. y Billon, G., *Gesù e la sua Passione*, Edizioni Messaggero, Padua, 2007, p. 27.
[24] Colum Hourihane ofreció un amplísimo análisis de la literatura extracanónica escrita sobre Pilato, que aquí sintetizamos en lo referido al pasaje del juicio a Cristo en el pretorio (Hourihane, C., op. cit., pp. 25-37).
[25] Martí i Aixalà, J., op. cit., 1994, p. 6.

> «Nada bueno hice bajo tu instigación el día aquel en que los judíos presentaron a Jesús, el llamado Cristo. Pues de la misma manera que fue crucificado, así también ha resucitado al tercer día de entre los muertos, como acaban de anunciarme algunos, y entre ellos el centurión. Yo mismo he decidido enviar una expedición a Galilea y atestiguan haberle visto en su propio cuerpo y conservando el mismo semblante. Y ha llegado a dejarse ver de más de quinientas personas, con la misma voz e idénticas enseñanzas. Estos individuos han ido por ahí dando testimonio de ello, y, lejos de vacilar, han predicado su resurrección como fenómeno extraordinario y han anunciado un reino eterno, hasta el punto de que los cielos y la tierra parecían alegrarse de sus santas enseñanzas»[26].

Particularmente explícito es el «Martirio de Pilato», interpretación de la Pasión de un apócrifo copto, que la tradición cristiana identificó –falazmente– como un *Evangelio de san Gamadiel*. El particular relato de aquel autor oriental se basaba en el permanente choque entre la malicia de los judíos, encabezados por Herodes, y la estima que Pilato profesaba a Cristo, que así se expresa:

> «Los jefes de los judíos hablaron entonces con los soldados de Herodes y endurecieron sus corazones para matar a Jesús. Habían informado a Herodes de que Pilato con un gran número de personas amaba a Jesús, y habían añadido: 'Tememos que ir a crucificarlo, esa gente se levante contra nosotros y nos lo arrebate de las manos por consejo de Pilato'. Esta es la razón por la que Pilato no salió con Él aquel día; temía un conflicto armado entre él y los judíos»[27].

Esta caracterización de Pilato se desarrolló especialmente en el «Acta» o «Hechos de Pilato» del –llamado desde la Edad Media– *Evangelio de Nicodemo* (s. IV), que dejó fuerte impronta sobre obras medievales de referencia, tales como el *Speculum Maius* de Vincent de Beauvais o la *Leyenda Áurea* de Jacopo da Varazze. Antes, pseudo-Nicodemo se había recreado en el proceso contra Cristo (Hch Pil, 2-4), en el cual caracterizó a Pilato como un justo juez, que siempre confió en la inocencia del procesado. Enfrente suyo, los judíos habrían sometido a Jesús a constantes vejaciones: explicaba el apócrifo como, sin piedad, lo acusaban de ser un hijo ilegítimo, producto de la fornicación, y de haber curado a enfermos por medio de la hechicería durante el *sabbat*. Así que, finalmente, Pilato deja la condena contra Cristo en manos del sanedrín.

Por tanto, era innegable que, simpatizante o detractor de la causa de Cristo, Pilato cedió ante la coacción de sus subordinados judíos. Hubo quienes achacaron su cesión al miedo humano y/o a la malicia de sus contrincantes: el *Acta de Pilato* (s. II)[28] la atribuía

[26] Traducción de Santos Otero, A., *Los Evangelios apócrifos*, Editorial Católica, Madrid, 1956, p. 515.
[27] Citado por Hourihane, C., op. cit., p. 48.
[28] El *Acta de Pilato* es el fruto de la confluencia de dos *midrasim* judeocristianos ebionitas, uno basado en Mt 27,24 y el segundo en el Salmo 2,1, con tendencias antiherodianas, reelaborados a principios del siglo

al temor a la sedición, e incluso, el *Evangelio de los nazarenos* fantaseaba sobre un supuesto soborno de los judíos a su pretor, para que ordenara flagelar y crucificar a Cristo[29].

Pero aún con este posicionamiento dominante, desde los primeros tiempos de la Iglesia hubo autores cristianos escépticos sobre el papel desempeñado por Pilato. Estas dudas son expresadas, por ejemplo, en una supuesta *Carta de Tiberio a Pilato* (s. VII), en que el emperador reinante se despachaba con crudeza de su subalterno, al conocer su condena contra Cristo:

> «Por cuanto tuviste la osadía de condenar a muerte a Jesús Nazareno de una manera violenta y totalmente inicua y, aun antes de dictar sentencia condenatoria, le pusiste en manos de los insaciables y furiosos judíos; por cuanto, además, no tuviste compasión de este justo, sino que, después de teñir la caña y de someterle a una horrible sentencia y al tormento de la flagelación, le entregaste, sin culpa alguna por su parte, al suplicio de la crucifixión, no sin antes haber aceptado presentes por su muerte; por cuanto, en fin, manifestaste, sí, compasión con los labios, pero le entregaste con el corazón a unos judíos sin ley; por todo esto, vas tú mismo a ser conducido a mi presencia, cargado de cadenas, para que presentes tus excusas y rindas cuentas de la vida que has entregado a la muerte sin motivo alguno. Pero ¡ay de tu dureza y desvergüenza! Desde que esto ha llegado a mis oídos, estoy sufriendo en el alma y siento que se desmenuzan mis entrañas. Pues ha venido a mi presencia una mujer, la cual se dice discípula de Él, y atestigua que Jesús obraba portentosas curaciones, haciendo ver a los ciegos, andar a los cojos, oír a los sordos, limpiando a los leprosos, y que todas estas curaciones las verificaba con su sola palabra ¿Cómo has consentido que fuera crucificado sin motivo alguno? Porque, si no queríais aceptarlo como Dios, deberíais al menos haberos compadecido de Él como médico que es. Hasta la misma relación astuta que me ha llegado de tu parte, está reclamando tu castigo, ya que en ella se afirma que Éste era superior a todos los dioses que nosotros veneramos. ¿Cómo ha sido para entregarle a la muerte? Pues sábete que, así como tú le condenaste injustamente y le mandaste matar, de la misma manera yo te voy a ajusticiar a ti con todo derecho; y no sólo a ti, sino también a todos tus consejeros y cómplices, de quienes recibiste el soborno de la muerte»[30].

A ambos se refería, precisamente, el historiador Tácito en sus *Anales* (ca. 115), en que, al referirse al gran incendio de Roma de tiempos de Nerón, escribía: *«Auctor nominis eius, Christus, Tiberio imperitante per procuratorem Pontium Pilatum supplicio affectus*

II, en Asia Menor, en un medio antijudío, de modo que declaran a Pilato inocente, haciendo recaer la culpa en Herodes y los judíos.
Pese a que algunos Padres dedujeron que el *Acta de Pilato* se trataba de un documento oficial, sobre el proceso contra Jesús de Nazaret, que el prefecto de Judea envió a la Roma imperial, los estudios críticos han acreditado la falsedad del mismo (Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), op. cit., p. XXVII).

[29] Hourihane, C., op. cit., pp. 119-121.

[30] Traducción de Santos Otero, A., op. cit., pp. 503-504.

*erat*»[31]. En una misma aproximación de contexto, esta vez cristiana, desde el I concilio de Constantinopla (381) el Credo católico proclama que Cristo «padeció bajo el poder de Poncio Pilato», único nombre pagano que se pronuncia en la profesión de fe cristiana, en virtud de ser la figura gubernamental a quien más atención prestan los evangelios y aún otros textos, como Timoteo[32].

En realidad, esta dicotomía entre el Pilato exculpador y el neutral, el legendario y el histórico, el romano y el judío o el cristiano y el pagano, se había mantenido latente en los escritos de los santos Padres, que ofrecieron a la Iglesia un corpus exegético sobre el que interpretar las Escrituras, siempre parcas en detalles. Así, entre la literatura patrística abundan las proclamas que alinean la –asumida– maldad de los judíos con la connivencia negligente de Pilato; discursos de odio contra el prefecto que sirvieron de fuente canónica para la elaboración de las leyendas medievales contra el mismo.

Ya en el siglo III, Orígenes recurría al manido recurso retórico de la ceguera de los infieles, para asimilar la ignorancia de Judas y la multitud de los hebreos con la de Pilato, cuando escribía: «Pilato, que vio a Jesús, no miró al Padre. Tampoco Judas el traidor. Ni Pilato ni Judas vieron a Cristo como Cristo. Tampoco la multitud, que se apretujaba a su alrededor. Sólo le vieron realmente aquellos a quienes Jesús juzgó dignos de contemplarle». Y pasaba después a interpretar, con manifiesta desconfianza, el tono en que Pilato juzgó a Cristo:

> «Ahora, 'constituido juez de toda criatura' (Hch 10,42) por el Padre, Rey de reyes y Señor de señores, considera cuánto se humilló al consentir estar de pie ante el que entonces era procurador de Judea; y, citado, fue preguntado en un interrogatorio que pueda que Pilato realizara o por mofa o con dudas» (Orígenes, *Serie de Comentarios al Ev. de Mateo*, 118)[33].

Sobre la ceguera de la «sinagoga» ante la verdad encarnada por Cristo –anunciada por el Evangelio de Juan– volvía, en el siglo IV, Cirilo de Alejandría, al proclamar a las comunidades de fieles:

> «Cristo, para evidenciar que no ignoraba la dureza de oído de Pilato y su terca falta de voluntad para admitir la verdad, añade oportunamente: 'Todo el que es de la verdad escucha mi voz'. En efecto, la palabra de la verdad es aceptada con facilidad por quienes ya la conocen y la aman, mas no por quienes no actúan así (…). Mostrando Pilato qué

[31] Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), op. cit., p. XXVIII; Agamben, G., *Pilato e Gesù*, Nottetempo, Roma, 2013, p. 9.
[32] Agamben, G., op. cit., pp. 7-9; Delumeau, J. y Billon, G., op. cit., p. 45; Martí i Aixalà, J., op. cit., p. 1.
[33] Trad. esp. BCPI, vol. 1b, p. 339. Lleva a GCS 38/2,250-251.

> gran verdad es eso, dice: '¿Qué es la verdad?'. Así les pasa a quienes tienen estropeado el sentido de la vista o han perdido del todo la percepción ocular (…)» (*Comentario al Ev. de Juan*, 12)[34].

Cirilo de Alejandría era consciente de que, en un alarde de imprudencia, «Pilato, a pesar suyo, miraría antes que nada por su propia seguridad, y castigaría con celeridad y precipitadamente al hombre colmado de injurias» (*Comentario al Ev. de Juan*, 12)[35]. Otros colegas eran menos vacilantes en sus interpretaciones, llenas de odio contra el prefecto y, por ejemplo, León Magno afirmaba, sin tapujos, que Pilato fue un fiscal del salvajismo.

Aún con el peligro inminente de muerte violenta, según los evangelistas, Cristo se mantuvo mudo ante el tribunal. Gesto generoso con el plan de salvación, en que Gregorio Nacianceno o Agustín de Hipona vieron el cumplimiento de la profecía de Isaías (53,7); idea que la liturgia pasionista retomó, en ocasiones apoyándose en la visualidad artística. Escribía, a propósito de ello, san Agustín:

> «Cotejadas las narraciones de los evangelistas, se ve que este silencio de Nuestro Señor Jesucristo no tuvo lugar una sola vez: calló ante los príncipes de los sacerdotes; calló ante Herodes, a quien le envió Pilato; calló ante el mismo Pilato. Y así no fue vana la profecía que a Él hace referencia: 'Como cordero mudo ante el esquilador, así Él no abrió su boca', cuando no respondió a quienes le interrogaban (…), para manifestar con su silencio, no su culpabilidad, sino su inocencia» (*Tratado sobre el Ev. de Juan*, 116,4)[36].

Sin embargo, en la literatura patrística tardoantigua, al igual que en la apócrifa, latió cierta inclinación a dulcificar la figura de Pilato, pues en ella iba la culpabilidad de las estructuras de poder imperiales, todavía reinantes, en la muerte del Mesías. Proceso estratégico de exculpación, que, profesado por las comunidades cristianas, en Oriente desembocó, en el siglo VI, en la canonización de Pilato y de su esposa Prócula, a quienes la Iglesia copta celebra el 25 de junio y la griega el 27 de octubre[37].

En la prehistoria de aquellas canonizaciones se encontraban comentarios oficiosos sobre el Evangelio, de Tertuliano o Eusebio de Cesárea, que indistintamente se refirieron a Pilato como un hombre bueno, que incluso se convirtió al cristianismo; o de san Juan Crisóstomo, a quien debemos las palabras:

[34] Trad. esp. BCPI, vol. 4b, p. 376. Lleva a Pusey 3,55-56.
[35] Trad. esp. BCPI, vol. 4b, p. 372. Lleva a Pusey 3,51-52.
[36] Trad. esp. BCPI, vol. 2, pp. 288-289. Lleva a CCL 36,648: BAC 165,573.
[37] Hourihane, C., op. cit., p. 6.

> «Mirad cómo lo primero que el gobernador examina es lo que los enemigos del Señor traían y llevaban. Porque, como vieron que Pilato no hacía caso alguno de lo que ellos habían tratado, derivan la acusación al Señor hacia los delitos políticos» (*Homilias sobre el Ev. de Mateo*, 86,1)[38].

Este relato de contrastes sobre el rol desempeñado por Pilato, inculcado por los evangelistas, completado por los apócrifos y oficializado por la patrística, permeó también en el pensamiento artístico. Diversos estudios sobre la visualidad del prefecto en época tardoantigua, desde Annarosa Saggiorato (1968), hasta los recientes monográficos de Josep Martí i Aixalà (1994) y Colum Hourihane (2009), han coincidido en detectar el tratamiento ambiguo que Pilato mereció en manos de los talleres paleocristianos.

Desde el momento en que, en el siglo IV, la Iglesia construyó la primera visualidad pasionista, la imagen de Cristo *pro tribunali* se erigió como una pieza clave en la retórica salvífica cristiana. Porque muchos debieron entender que la imagen de Cristo ante Pilato resumía, sin necesidad de recurrir a la truculencia, la llegada de la salvación en la Pasión. No en vano, la visualidad del prefecto se abrió paso, tímida, entre los programas visuales que los talleres escultóricos de la Roma tardoimperial diseñaron para los sarcófagos de los cristianos más pudientes[39]. Entre ellos se convencionalizó –hasta la casi seriación–, sobre todo, la imagen de Pilato lavándose las manos; símbolo para muchos de la condena a la cruz, la puerta de la vida eterna, de Cristo y los seguidores que habían muerto en su fe. No obstante, entre aquellas moradas de reposo eterno se entrometió ya alguna imagen del tribunal de Pilato.

Pilato fue, durante el siglo I, el representante del poder imperial en Judea. Así que la primera visualidad del prefecto se construyó sobre los principios de la retórica imperial, única imagen del poder concebible para muchos artistas y espectadores, ya creyeran en el panteón romano o en Jesucristo. De hecho, para la configuración icónica del nuevo juicio de Pilato, los talleres romanos debieron estudiar, sobre todo, las imágenes de tributo a los poderes del Imperio[40]. Por ejemplo, un relieve procedente de un arco de tributo a Marco Aurelio, después manipulado para incluirlo en el arco de Constantino (315) [fig. 5][41].

[38] Trad. esp. BCPI, vol. 1b, p. 339. Lleva a PG 58,763: BAC 146,670.
[39] Saggiorato, A., *I sarcofagi paleocristiani con scene di passione*, Casa Editrice, Bolonia, 1968, p. 81.
[40] Hourihane, C., op. cit., p. 56.
[41] Verdugo Santos, J., «*Felicior si Augusto et Traiano melior*. De Trajano a Teodosio, la continuidad del prestigio de la dinastía Ulpia-Aelia», *Revista Onoba*, 6 (2018), p. 136.



Fig. 5. En el relieve derecho, el emperador Marco Aurelio y su general, Marco Pompeyano, reciben el tributo de sus tropas. Arco de Constantino, Roma, 315.

A estas viejas disposiciones icónicas remitieron los relieves de los sarcófagos. A Pilato siempre se lo dotó, sin aspavientos, de insignias reconocibles del poder imperial[42]. En un sarcófago de columnas en la cripta de San Pedro del Vaticano (s. IV, Repertorium, I 0679) [fig. 6], al prefecto se lo acomoda en una *sella curulis*, la sede de estado romana: silla de tijera sin respaldo ni reposabrazos, en la que los pretores se sentaban para administrar la justicia. Asimismo, en una clara apropiación de la visualidad de los emperadores, a Pilato se lo eleva sobre un estrado compuesto por un entramado de madera, como Vitrubio ya conminaba a hacer[43].

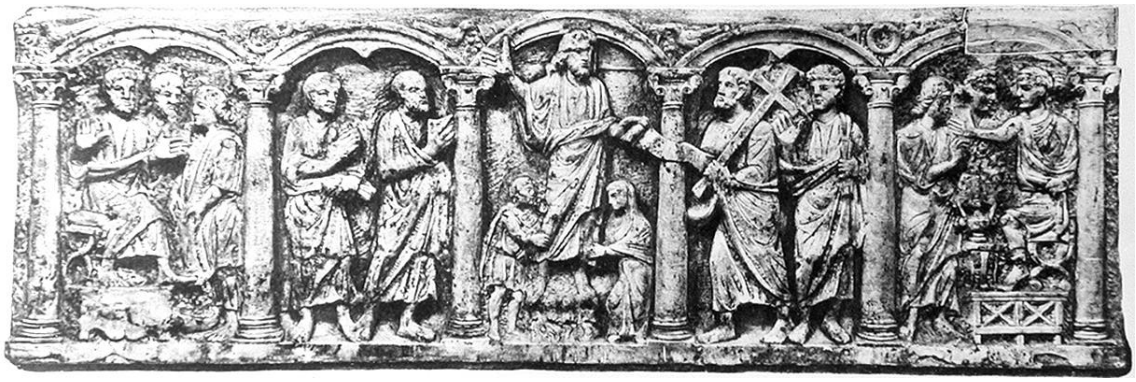


Fig. 6. Cristo ante Pilato. Sarcófago, cripta de la basílica de San Pedro del Vaticano, s. IV.

En el sarcófago de San Pedro, el pretor interpela solemne, incluso amenazante, al acusado con el brazo extendido. En cambio, en el *Sarcófago de los Dos Hermanos* (325-

[42] Hourihane, C., op. cit., p. 62.
[43] Montini, G., «*Pro tribunali sedentes*. La posizione del giudice nel processo». En: Kowal, J. y Llobell, J., *«Iustitia et iudicium». Studi di diritto matrimoniale e processuale canonico in onore di Antoni Stankiewicz. Vol. 3*, Libreria Editrice Vaticana, Ciudad del Vaticano, 2010, p. 1344.

350, Roma, MV, MV.31543.0.0) [fig. 7], o en otro de columnas empotrado en la fábrica de Notre-Dame de Thézan-les-Béziers (325-399), el juez aparta la mirada del acusado con gestos meditabundos, poco cómodos y llenos de duda, seguramente nacidos de una pretensión velada, de cimientos escriturarios, de descargar responsabilidades al pretor[44].



Fig. 7. Cristo ante Pilato. *Sarcófago de los Dos Hermanos* (325-350, Roma, MV, MV.31543.0.0.

Los valores imperiales que, aún caído el Imperio de Occidente, la aristocracia de los reinos germánicos aspiró a perpetuar, fueron la fuente de la continuidad del tipo. Fue a semejanza del arte antiguo como, durante los primeros compases del alto medioevo, la visualidad de Pilato continuó sobre todo asociada al gesto, sencillo, del lavado de manos; rebosante de significados teológicos, en la medida que lleno de viejas ambigüedades.

Por otro lado, las pompas regias y los paradigmas antiguos perpetuaron los viejos atributos de poder imperiales. Paradigmático de ello es el *Evangeliario de Rossano* (s. VI, Rossano, MD, fol. 8v) [fig. 8], cuyos iluminadores imprimieron al juicio de Pilato un fidelísimo carácter imperial, tangible en la caracterización del pretor, en los estandartes que blandea la guardia del pretorio y en el codicilio[45] que el juez sostiene, como distintivo de su dignidad[46]. Delante de él se dispone una mesa de deliberaciones, con cuaderno y

[44] Martí i Aixalà, J., op. cit., p. 12.
[45] En la tradición tardoantigua, los codicilios (*codicilli*) fueron ricas piezas en disposición de díptico, construidas en madera, marfil o metal, que encerraban el texto del nombramiento de determinados aristócratas imperiales. A partir de época teodosiana, tan solo los cónsules tuvieron derecho a encargar aquellas costosas piezas, con que celebraban su acceso al cargo, regalándolas entre quienes habían apoyado sus candidaturas. De su talla se encargaron los talleres romanos y los constantinopolitanos, estos antes y después de la caída del Imperio. Ejemplos de aquellas piezas son –entre otros– el *Codicilo de Anicio Petronio Probo* (406, Aosta, TC) o el *Díptico consular de Magno* (518, París, ML).
[46] Hourihane, C., op. cit., p. 63.

tintero para levantar acta del interrogatorio, elemento sin duda tomado de referentes tardoantiguos, como el mismo *Sarcófago de los Dos Hermanos*[47]. Sobre la canonicidad evangélica que recogen, los *Evangelios de Rossano*, como lo hicieran –en el lavatorio de manos– los mosaicos de San Apolinar el Nuevo de Rávena (500-520), implicaron en el juicio contra Cristo a los príncipes de los judíos, que claman rabiosos a Pilato por la ejecución del reo.

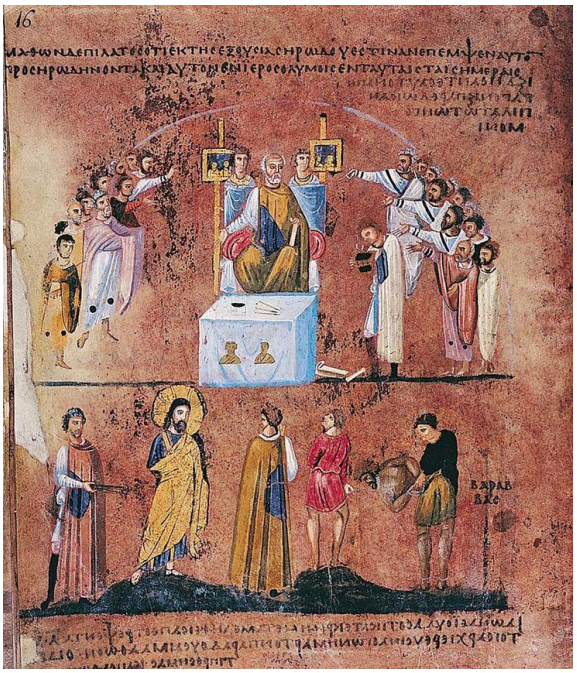


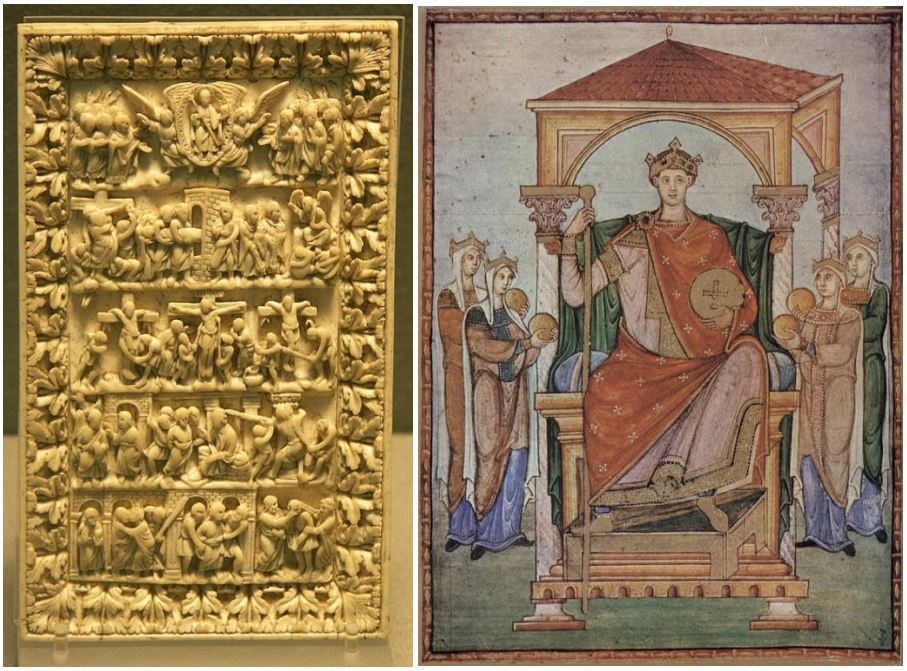
Fig. 8. Cristo ante Pilato y la presentación de Barrabás. *Evangeliario de Rossano*, s. VI. Rossano, Museo Diocesano, fol. 8v.

La visualidad del Imperio, vehiculada a través de la figura de Pilato, fue ratificada con declarada conciencia revisionista por los talleres del Imperio carolingio y otón. Los talleres eborarios de Metz harían lo propio en diversas cubiertas de libros, de producción seriada (840-860, París, BNF, lat.9388; 845-875, París, ML, OA 6000 [fig. 9]; tercer cuarto del s. IX, Londres, BMu, 1855,0730.2). La retórica del poder de Pilato que aquellos marfiles permiten visualizar desvela –sobre un pretexto bíblico– las pompas, de ascendencia clásica, de la corte del Imperio: Pilato sede en amplios tronos acolchados, con los pies elevados sobre sendos *suppedaneum*, de raíz teodosiana[48], y cubierto por

[47] En el tipo del juicio de Pilato, la mesa de deliberaciones se documenta, asimismo, en el *Salterio Hamilton-Greek* (1280-1320, Berlín, KK, 78.A.9, fol. 87v) y en las pinturas murales de la Anástasis de tou Christou de Véroia, en Macedonia central (1315).
[48] Saggiorato, A., op. cit., pp. 83-84.

ciborios que destacan su sede, al modo como eran visualizados los otones, por ejemplo, en el *Registrum Gregorii* de Otón II (980-996, Tréveris, BM, Ms. 117/1626) [fig. 10][49].

En esta misma visión ambivalente de los hechos, de raíz antigua, se inspiraron dos manuscritos de talleres imperiales, como fueron los *Evangelios de Lorsch* (780-799, Alba Iulia, BB, fol. 10v) y, particularmente, el *Codex Egberti* (ca. 977-993, Tréveris, WBST, 24, fol. 80v), en que Cristo y su juez aparecen en un mismo plano, seguramente con intenciones benevolentes.



Figs. 9 y 10. Cristo ante Pilato. Cubierta de libro carolingia, 845-875. París, Museo del Louvre, OA 6000; Otón II. *Registrum Gregorii*, 980-996. Tréveris, Stadtbibliothek, Ms. 117/1626.

Frente a la continuidad de unos, a partir de la alta Edad Media la fortuna de Pilato estaba sucumbiendo, también en las trincheras visuales, en una honda decadencia, con el apoyo de textos extracanónicos, que ofrecieron –a los *oratores* letrados– una fuente inequívoca de continuidad. Beda el Venerable había acusado al gobernador –según recogía, más tarde, Ludolfo de Sajonia– de exculpar a Cristo en las palabras y condenarlo en sus obras (*Lo quart del Cartoxà, De hora de tercia*, fol. 32r); y la *Doctrina de Addai* volvía sobre la ira desencadenada en Tiberio hacia Pilato:

> «En cuanto a Pilato, que fue hecho por mí gobernador allí, he enviado a otro en su lugar y lo he despedido con deshonra, porque se apartó de la ley, e hizo la voluntad de los judíos, y crucificó a Cristo para gratificación de los judíos, quienes según lo que oigo de

[49] Hourihane, C., op. cit., pp. 86-87 y 123-124.

> ellos, en lugar de la cruz de la muerte, convenía que fuera honrado, y (…) fuera adorado por ellos, especialmente porque vieron con sus ojos todo lo que hizo»[50].

Seguramente imbuido por aquellos discursos de odio contra el prefecto, el Credo del *Salterio de Utrecht* (816-835, Utrecht, BU, 484, fol. 90r) [fig. 11] sumó una dimensión inédita a la caracterización del personaje, cuando lo presentó como un monarca con poder –terrenal– absoluto, coronado y ataviado con riquísimas ropas[51]; excesos superfluos que lo asimilan a los judíos[52], frente a la virtud de Cristo, de atuendos sencillos[53].



Fig. 11. Juicio de Pilato. Credo, *Salterio de Utrecht*, 816-835. Utrecht, Universiteitsbibliotheek, 484, fol. 90r.

[50] Citado por Hourihane, C., op. cit., pp. 121-122.

[51] Pilato también aparece caracterizado como un monarca en las puertas de San Zeno de Verona (1137), en los relieves de la fachada de Notre-Dame-des-Pommiers de Beaucaire (1140-1160), en el altar portátil de Stavelot (1150-1160, Bruselas, MR, inv. no. 1590), en una *Biblia Picta-Vitae Sanctorum* (1200-1220, La Haya, KB, 76 F 5, fol. 19v), en las puertas de San Domnius de Split (1214), en la *Pyxis de Klosterneuburg*, del monasterio agustino de esta ciudad austríaca (1270-1280); en una casulla negra inglesa (s. XIV, Providencia, RISD, 31.319), en un manípulo en San Víctor de Xanten (s. XIV, Hölker: I-78B), en los murales de San Georg de Pürgg (ca. 1300), en el *Árbol de la vida* de Pacino de Bonaguida (1300-1320, Florencia, GAF, 8459), en los en un *Vitae Sanctorum* boloñés (1325-1335, Nueva York, MoL, M.360, fol. 8), en la *Biblia de Holkham* (1327-1335, Londres, BL, Add.47682, fol. 30v), en las pinturas murales de la iglesia reformada de Waltensburg (ca. 1330); en un paño de altar de la Baja Sajonia (1350-1360, Lüneburg, MLü, 234), en el altar de la Pasión de Pechüle en la Dorfkirche de Bardenitz (1360-1370); en un retablo colonés de la Pasión (1370-1380, Colonia, WRM, WRM 6), en un libro de horas romano (1380-1420, Nueva York, MoL, M.3, fol. 80v), en una vidriera de Niederösterreich (ca. 1390, Nueva York, MMA), en un libro de horas (ca. 1420, Nueva York, MoL, M.46, fol. 68v), en un fragmento de un retablo de la iglesia de Santa María de Waldeck-Frankenberg (1425-1430), en un libro de horas de Brujas (ca. 1440, Nueva York, MoL, W.3, fol. 61v), en las *Horas de Canterbury* (ca. 1475, Nueva York, MoL, M.254, fol. 70v), en un libro de horas de Winchester (1490-1499, Nueva York, MoL, M.487, fol. 64v), en las *Horas Croesinck*, neerlandesas (ca. 1494, Nueva York, MoL, M.1078, fol. 41v); en una incisión escandinava (ca. 1500, Nueva York, MoL, M.1099), en un dibujo de Thomas Blanchet (1670-1680, Nueva York, MMA, 2005.378.2).

[52] El pretor fue insistentemente caracterizado como un judío, con evidentes propósitos peyorativos. A las obras citadas en el texto principal cabría sumar el altar de Herrenberger (1519, Stuttgart, SG), el grabado de *Cristo ante Pilato* de Václav Hollar (1625-1677, Nueva York, MMA) o, seguramente, la estampa de Gilliam van der Gouwen (1700, Ámsterdam, RijM, RP-P-1878-A-2054).

[53] Björn, W. y MacLean, S., *Representations of Power in Medieval Germany: 800-1500*, Brepols Publishers, Turnhout, 2006, p. 1; Hourihane, C., op. cit., pp. 95-97.

Esta supuesta connivencia de Pilato con los judíos fue narrada más agresivamente –si cabe– por el *Salterio de Stuttgart* (820-830, Stuttgart, WL, Bibl.fol.23, fol. 2v) [fig. 12], cuyos proyectistas encontraron en el Salmo 35 una prefigura del proceso contra Jesús y un pretexto para ilustrarlo, entre las líneas de aquel canto, sufrido, contra los enemigos de Yahvé:

> «Ataca, Yahveh, a los que me atacan, combate a quienes me combaten; embraza el escudo y el pavés, y álzate en mi socorro; blande la lanza y la pica contra mis perseguidores. Di a mi alma: 'Yo soy tu salvación' (…). Testigos falsos se levantan, sobre lo que ignoro me interrogan; me pagan mal por bien, ¡desolación para mi alma! Yo, en cambio, cuando eran ellos los enfermos, vestido de sayal, me humillaba con ayuno, y en mi interior repetía mi oración; como por un amigo o un hermano iba y venía, como en duelo de una madre, sombrío me encorvaba. Ellos se ríen de mi caída, se reúnen, sí, se reúnen contra mí; extranjeros, que yo no conozco, desgarran sin descanso; si caigo, me rodean rechinando sus dientes contra mí» (Sl 35,1-3, 11-16).

El relato tumultuario que el salmista ofrece pudo haber servido de sustrato textual para construir, en las antípodas de la canonicidad evangélica, una narración visual en que Pilato, ataviado a la romana, y Herodes, coronado, interrogan en connivencia mutua al acusado. Detrás del tetrarca, un grupúsculo de judíos presiona a los jueces para arrancarles una condena contra Cristo; extorsión –de lecturas antijudías– que el *Sacramentario de Fulda* (ca. 975, Göttingen, BU, Theol.231, fol. 60r) redoblaba, en los gestos virulentos de la turba.



Fig. 12. Cristo ante Pilato y Herodes. *Salterio de Stuttgart*, 820-830. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Bibl.fol.23, fol. 2v.

Poco después, los escultores de las puertas de la catedral de Hildesheim (ca. 1015) [fig. 13] llevarían a límites insospechados la demonización del personaje, cuando hicieron

aparecer en escena a un diablillo; la encarnación diabólica de la maldad del –rey– Pilato, que mientras su amo juzga a Cristo, se entretiene jugueteando con uno de los guardias del pretorio. La naturaleza autocrática de Pilato se recrudece en la observación de las sólidas construcciones, llenas de torreones –rematados, en un anacronismo profético, con cruces– y almenas defensivas, que cobijan al juez, frente al juzgado, que se hunde sin techado que lo acoja. Aquel suceso triste –habrían narrado los creadores de la puerta– era sin embargo necesario para enmendar el Pecado original, no en vano visualizado en el tipo contiguo, en la expulsión de Adán y Eva del Paraíso.



Fig. 13. Cristo ante Pilato. Puertas de la catedral de Hildesheim, ca. 1015.

Aquella virulencia visual contra Pilato contaba, ya por entonces, con un amplio sostén literario. Desde mediados del siglo VIII, la crisis iconoclasta en Oriente venía levantando celos antisemitas, derivados del rechazo judío al uso de las imágenes. Como consecuencia de ello, entre los discursos pasionistas pronto aparecieron señalamientos contra los judíos, como instigadores de la revuelta contra Cristo. Desde entonces, los príncipes de los judíos fueron sometidos a toda suerte de demonizaciones; y los tratadistas medievales entendieron que nada habría sucedido sin la cooperación del pretor[54].

Fruto –y ahora, prueba– de esta creciente animadversión contra Pilato fueron las leyendas biográficas que, ya fueran inéditas o antiguas, se extendieron durante el alta y la plena Edad Media. Diversos autores medievales escribieron imaginativos relatos sobre la juventud del personaje, se hicieron eco de la leyenda de la Verónica del *Acta de Pilato* y se recrearon en la muerte del personaje. Sin duda, la leyenda de Pilato más influyente de

[54] Derbes, A., *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, pp. 79-80.

la época fue la escrita por Jacopo da Varazze para *«De Passione Domini»* de su *Leyenda áurea,* ya por entonces inspirada –como los incisivos análisis de Puche (2019) revelaron– en la fecunda tradición apócrifa que precedió al dominico, reunida en *De Ortu Pilati* (s. X) y en la *Historia apocrypha* (s. XII), recurrente fuente de referencia para el hagiógrafo. La autora sintetizaba el contenido de la leyenda de Varazze bajo los siguientes términos:

> «Pilatos, fruto de la unión de un rey llamado Tiro y la hija de un molinero, es entregado al rey por su madre, Pila, cuando tenía tres años. Celoso ya en su infancia de su hermanastro, de su misma edad e hijo legítimo del matrimonio real, lo asesina, y el rey lo envía como rehén a Roma como parte del tributo. Allí, movido igualmente por la envidia, asesina al hijo del rey de los francos, que había llegado también en condición de rehén a Roma. En castigo, es enviado como *iudex* a una tierra particularmente hostil y rebelde al poder romano, la isla de Pontos. Pilatos consigue someter a esas gentes y recibe, en recuerdo de su éxito, el nombre de *Pontius.* Convertido en gobernador de Judea por amistad con Herodes, se enfrenta a éste por varios motivos, si bien se reconcilia con él al entregar a Cristo. Precisamente por haber entregado a Cristo, teme provocar la cólera de Tiberio y envía a Roma a alguien de su confianza que lo justifique ante el emperador. Pero éste, que ha caído enfermo y aún desconoce que Cristo ha sido condenado a muerte, le envía a un emisario, Volusiano, para que lleve a Cristo a su presencia. Pilatos pide un plazo de catorce días y, entretanto, Volusiano se encuentra con Verónica, que le habla del paño con el rostro de Cristo y se ofrece a acompañarlo a Roma llevando la sagrada imagen. Allí Tiberio es informado por ellos de la muerte de Cristo por orden de Pilatos y resulta curado con la simple contemplación del rostro impreso en el paño. El emperador, furioso contra Pilatos, exige que sea llevado a su presencia, pero el poder divino de la túnica de Cristo, que Pilatos lleva sobre su cuerpo, le inmuniza y transforma en afabilidad la cólera del emperador. Lo mismo sucede una segunda vez hasta que Tiberio comprende qué está ocurriendo y, tras despojarlo de la túnica, ordena el ingreso en prisión de Pilatos, para el que se decreta después la condena a muerte. Él, finalmente, se suicida, y su cuerpo, arrojado al Tíber, provoca todo tipo de prodigios terroríficos, por lo que es llevado a Vienne y arrojado al Ródano, después, a Losanne y, finalmente, a una sima entre montañas en la que, según se indica en el relato, se ve aún infernal actividad»[55].

Con idénticas intenciones, Gilbert Crispin escribía en el siglo XI: «Decimos que los judíos crucificaron al Señor y sin embargo no fueron soldados judíos los que crucificaron al Señor sino soldados gentiles. Los judíos crucificaron al Señor con su juicio, pero los soldados gentiles con sus decisiones»[56].

La mala fortuna de Pilato entre las comunidades cristianas medievales es tangible, también, en el teatro pasionista medieval. En una nutrida nómina de dramas de la Pasión, Pilato fue caracterizado como un personaje de ideas perversas, amigo de judíos e incluso

[55] Puche López, C., «La leyenda de Pilatos en la *Legenda Aurea* de Iacobus de Voragine: estructura narrativa y *exemplum* a contrario», *Hagiographica*, 26 (2019), p. 222.
[56] Hourihane, C., op. cit., p. 182.

abierto colaborador en su cruzada contra Cristo. Delante del público, el pretor abrazaba los consejos de Anás y Caifás, y en connivencia con ellos, planeaba crucificarlo y hacerle cargar, Calvario arriba, una cruz especialmente pesada. Aun así, en la ambivalencia que siempre había rodeado la leyenda de Pilato, existen otros dramas medievales en que el pretor maldecía a los judíos por haberle obligado a condenar a Cristo y, sin vacilaciones, señalaba la malicia hebrea[57].

La leyenda negra de Pilato dejó honda mella en los *scriptoria* bizantinos, como podría deducirse de las iluminaciones del conjunto de evangeliarios constantinopolitanos del siglo XI (París, BNF, gr.74, fol. 204v) [fig. 1]; Florencia, BLF, Plut. VI.23, fol. 206v), que figuran al procurador como un anciano con una espesa barba –por entonces, rasgo de connotaciones negativas[58]–, que es arropado por Anás y Caifás[59]. Aunque demonizaciones aparte, los talleres bizantinos dieron deliberada continuidad a muchos atributos del poder asociados, desde la Antigüedad tardía, a la visualidad de Pilato, como el *suppedaneum* o la misma *sella curulis*, que aparece en un leccionario bizantino, destinado a San Giorgio dei Greci de Venecia (s. XI, Venecia, IESB, cod. 2, fol. 281v).

De hecho, la distribución de manuscritos bizantinos durante la alta Edad Media, pudo contribuir a popularizar la configuración icónica, de raíces clásicas, de Cristo ante el tribunal del pretor, presidido por Pilato, asistido por un número variable de consejeros, protegido por guardias y, desde tiempos medievales, extorsionado por los ancianos de la *Mishná*, como el *Codex Rossanensis* o, después, los evangeliarios constantinopolitanos habían narrado. En Oriente, a ellos se sumó –entre otros– el evangeliario del rey armenio Gagik de Kars (1045-1054, Jerusalén, APJ, 2556, fol. 125r), que enfrentaba a Cristo a un sólido tribunal, constituido por el pretor y sus tres asesores, en nada diferenciados de los ancianos de la Ley. Ante las malvadas intenciones de todos ellos, en un –nuevo– alarde de compasión misericordiosa, Cristo bendice a sus perseguidores.

Con el Imperio como nexo –visual e ideológico–, algunos *scriptoria* occidentales secundaron aquella propuesta. Lo hizo el *scriptorium* del monasterio catalán de Ripoll en la biblia homónima (primera mitad del s. XI, Roma, BAV, lat.5729, fol. 369r) [fig. 14] y,

[57] Espí Forcén, C., op. cit., p. 18.
[58] Hourihane, C., op. cit., pp. 198-199.
[59] Tres siglos más tarde, el *Evangeliario de Iván Alexander* (1356, Londres, BL, Add.39627, fol. 81r) reprodujo, con práctica exactitud, lo ilustrado en estos evangeliarios.

contemporáneamente, hicieron lo propio los iluminadores del *Evangeliario de San Pedro* del Vaticano (1045-1055, Roma, BAV, S. Pietro D.153, fol. 151v).



Fig. 14. El prendimiento y Cristo ante Pilato. *Biblia de Ripoll*, primera mitad del s. XI. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, lat.5729, fol. 369r.

Italia desempeñó, de Venecia a Sicilia, un papel protagonista en la reelaboración y proyección de los patrones llegados, por vía terrestre y marítima, desde Bizancio. En la fachada mediterránea, los creadores del ciclo musivo de la catedral de Monreale (1180-1199) desarrollaron, con nuevos matices interpretativos, la antigua idea del tribunal del pretor. *PILATVS*, envuelto de insignias imperiales, toma declaración a Cristo escoltado por un guardaespaldas, personaje secundario que el *Evangeliario de San Pedro* o el *Salterio de Würzburg* (1246-1250, Londres, BL, Add.17687, fol. 11) también incluyeron; y, sobre todo, lo hace acomodado en la sede del tribunal, colocada a las puertas del pretorio, un edificio esquemático de formas clásicas, reinterpretadas –en columnillas entorchadas y decoraciones– al estilo del románico italiano. Enfrente del juez, y detrás de Cristo, se agolpan los miembros del sanedrín, caracterizados con largas barbas y cubiertos con capuchas, como los talleres de Bizancio habían propuesto[60].

[60] Los ancianos de la Ley fueron insistentemente visualizados en el tipo del juicio de Pilato, en virtud de instigadores de la revuelta contra Cristo. Así, a los exponentes citados cabría sumar: un antipendio textil (primera mitad del s. XIV, Berna, BHM, 27,51), un *Vitae Sanctorum* boloñés (1325-1335, Nueva York, MoL, M.360, fol. 8), un libro de horas romano (1380-1420, Nueva York, MoL, M.3, fol. 80v), un retablo pétreo en San Eustorgio de Milán (1380-1420), unas meditaciones devocionales en la Pasión de Cristo (1500-1520, Princeton, PUL, Garrett 135, fol. 11v) o el grabado de Gilliam van der Gouwen (1700, Ámsterdam, RijM, RP-P-1878-A-2054).



Fig. 15. Cristo ante Pilato. Mosaicos de la catedral de Monreale, 1180-1199.

En Ripoll o Monreale, la situación de los judíos respondía al testimonio de Juan, cuando relataba que los judíos no habrían ni tan siquiera pisado el palacio del gobernador imperial, para no contaminar sus almas en vísperas de Pascua. Pero aun con el relato del evangelista, la insistente inclinación por alinear a Pilato con los judíos y a demonizar el papel de aquellos en el proceso contra Cristo, empujó a muchos artistas a agolpar detrás del pretor a asesores de moral corrompida. En el *Salterio de San Luis* (1190-1200, Leiden, BU, B.P.L.76 Alat.76A, fol. 24v), como en las *Horas* de William de Brailes (1240-1250, Londres, BL, Add.49999, fol. 39r), a espadas del juez se agolpa un consejo de judíos, de rostros maliciosos, que –como los evangelios acreditaban– acusan a Cristo de toda suerte de fechorías. Sobre las acusaciones que los judíos vertieron sobre Jesús durante el juicio de Pilato escribía, precisamente en aquellos tiempos, Abner de Burgos, judío convertido al cristianismo bajo el nombre de Alfonso de Valladolid:

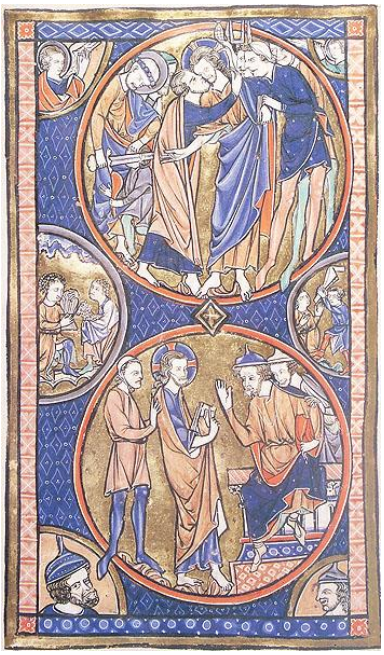
> «Quando lo acussavan et dezían a Pilato que lo cruçificase, que era engrandador et encantador et que todas aquellas maravillas que fazía en que sanava a los çiegos et los mancos et los malatos et los demuniados et resuçitava los muertos en que paresçe que estas obras atales que eran obras de Dios et de piedad en dar ende melezina a todos los dolientes et resuçitar todos los muertos et ellos testimoniaban sobre el que todo esto que lo fazía por encantamiento et con los poderes del semiforas et estos falsos testimonios levantan sobre el et otros peores por envidia de los miraglos que fazia et nunca fazian si non pensar contra el mentiras et maldades et falsedades segunt lo el mismo querella en otro lugar del psalterio» (Madrid, BNE, MS 9302, fols. 23v-24r).

Incluso, en un retablo trilobulado de la Baja Sajonia (ca. 1240)[61] o en el *Salterio Oscott* (1265-1270, Londres, BL, Add.50000, fol. 16v) [fig. 16], un judío, transgrediendo cualquier jerarquía de poder, osa a susurrarle al oído de Pilato, casi dictándole lo que

[61] Obra perdida en 1945.

había de hacer. Por otro lado, los creadores del retablo germano confiaron en manos de Pilato-rey una espada, atributo compartido con los salterios de Tiberius (ca. 1050, Londres, BL, Cott.Tib.C.VI, fol. 12v) y Rheinau (ca. 1250, Zúrich, ZZ, Rheinau 167, fol. 69v), con un libro de *Imágenes de la vida de Cristo y de los santos* (1280-1290, París, BNF, Nouv. Acq. Fran. 16251, fol. 34r) [fig. 17] o con las *Horas Arsenal-Princeton* (ca. 1415, Princeton, PUL, Garrett 48, fol. 37v). Aquellas espadas podrían esconder la intención de sus creadores por asimilar a Pilato con los monarcas contemporáneos, dotándolo de un estoque real, que en las pompas regias medievales constituía, precisamente, el símbolo de la suprema justicia que residía en el soberano.

En este sentido, Hourihane (2009) subrayaba cómo, a partir del siglo XII, en Europa se produjo un auge reseñable en la visualización autónoma del juicio de Pilato, tal vez fruto del desarrollo, en las cortes del continente, de la jurisprudencia eclesiástica y civil, que encontró en el derecho romano un paradigma incontestable. Es más, se ha argüido que ciertos relatos bajomedievales del proceso contra Cristo escondieron una afirmación de los nuevos sistemas legales[62].





Figs. 16 y 17. Cristo ante Pilato. *Salterio Oscott*, 1265-1270. Londres, British Library, Add.50000, fol. 16v; *Imágenes de la vida de Cristo y de los santos*, 1280-1290. París, Bibliothèque Nationale de France, Nouv. Acq. Fran. 16251, fol. 34r.

Al juicio de Pilato se le abrieron espacios, de pública visibilidad, en algunas de las grandes sedes eclesiásticas de Centroeuropa: el interrogatorio decisivo del proceso

[62] Hourihane, C., op. cit., pp. 172, 234.

contra Cristo fue visualizado, a la par con su flagelación, en las vidrieras de la catedral de Bourges (1205-1220) o, a pie de calle, en el tímpano del portal mayor de la catedral de Estrasburgo (último cuarto del s. XIII) [fig. 18], en que un soldado aprovecha la ocasión para azuzar al acusado; cruel «estribillo visual» –con sustento escriturario o sin él– de cada una de las paradas del proceso contra Cristo, en que insistieron, con fines empáticos, un políptico de marfil germano (1340-1360, Nueva York, MMA, 17.190.205) o el retablo de Netze, de Gekrönten (1360-1370). Ante semejantes escarnios, Pilato tomó, en manos de los artistas, actitudes muy dispares: si en Estrasburgo se limita a levantar la mano, desentendiéndose de los actos cometidos por los judíos[63]; en las *Horas* de Blanca de Génova (1387-1394, Roma, BAV, Pal.lat.540, fol. 154r) [fig. 19], el gobernador parece tratar de apartar a uno de los verdugos de Cristo.

[63] Pilato es visualizado como un juez solitario, solo acompañado por quienes retienen a Cristo ante él –y puntualmente por Prócula, su mujer–, en un cáliz de la Baja Sajonia (1160-1170, Viena, KM, 8924), en el *Pontile* de la catedral de Módena (ca. 1184), en la *Biblia de Pamplona II* (ca. 1200, Augsburgo, BU, I.2.qu.15, fol. 206r), en una *Biblia Picta-Vitae Sanctorum* (1200-1220, La Haya, KB, 76 F 5, fol. 19v), en las puertas de San Domnius de Split (1214), en un salterio procedente de Augsburgo (segundo cuarto del s. XIII, Nueva York, MoL, M.275, fol. 4r); en una casulla negra inglesa (s. XIV, Providencia, RISD, 31.319), en un manípulo en San Víctor de Xanten (s. XIV, Hölker: I-78B), en la *Pyxis de Klosterneuburg*, del monasterio agustino de esta ciudad austríaca (1270-1280); en el *Árbol de la vida* de Pacino de Bonaguida (1300-1320, Florencia, GAF, 8459), en el *Salterio de la reina María* (1310-1320, Londres, BL, Roy.2.B.VII, fol. 248v): uno de los soldados le pega, en las *Horas de Saint-Omer* (1320-1330, Nueva York, MoL, M.754, fol. 63v), en la *Biblia de Holkham* (1327-1335, Londres, BL, Add.47682, fol. 30v), en las pinturas murales de la iglesia reformada de Waltensburg (ca. 1330), en un paño de altar de la Baja Sajonia (1350-1360, Lüneburg, MLü, 234), en el altar de la Pasión de Pechüle en la Dorfkirche de Bardenitz (1360-1370); en un retablo colonés de la Pasión (1370-1380, Colonia, WRM, WRM 6), en una vidriera de Niederösterreich (ca. 1390, Nueva York, MMA), en un libro de horas de Brujas (ca. 1440, Nueva York, MoL, W.3, fol. 61v), en las *Horas de Canterbury* (ca. 1475, Nueva York, MoL, M.254, fol. 70v), en un medallón (1480-1500, Nueva York, MMA, 32.24.11), en un libro de horas de Winchester (1490-1499, Nueva York, MoL, M.487, fol. 64v), en las *Horas Croesinck*, neerlandesas (ca. 1494, Nueva York, MoL, M.1078, fol. 41v); en otras horas holandesas (1495-1505, Princeton, PUL, Garrett 57, fol. 9v), en unas horas de Brabante (ca. 1500, Nueva York, MoL, M.156, fol. 147v), en el altar de Herrenberger (1519, Stuttgart, SG) o en el dibujo de un anónimo de la escuela de Sevilla (s. XVII, Nueva York, MMA, 56.235.7).





Figs. 18 y 19. Cristo ante Pilato. Tímpano de la portada de la catedral de Estrasburgo, último cuarto del s. XIII; *Horas de Blanca de Génova*, 1387-1394. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal.lat.540, fol. 154r.

La brutalidad de unos y la neutralidad negligente de su procurador mereció, en la pluma de Ludolfo de Sajonia, una severa valoración. El cartujo alemán, en su *Vita Christi* –y en su traducción valenciana– (1495), presentaba a Pilato como un individuo débil, que no supo lidiar con los recelos de sus vasallos para con Cristo, aunque «sabía con certeza que por envidia a él lo libraban». A semejanza del Evangelio de Juan, el Cartujano narraba cómo, lejos del tumulto de afuera, Pilato interrogó a Cristo y, acabada una extensa prosa sobre su divinidad, lo presentó a los judíos cómo inocente y lo remitió a Herodes, para tratar de deshacerse de aquella condena (*Lo quart del Cartoxà, De hora de prima,* fols. 29r-30v)[64].

En la sempiterna vocación de mover a la piedad por medio de la truculencia y la animalización antisemita, un pasionario neerlandés añadía, en una afirmación tal vez basada en el –ya citado– Salmo 21, canto incluido en la liturgia pascual, que animalizaba a los enemigos de Yahvé:

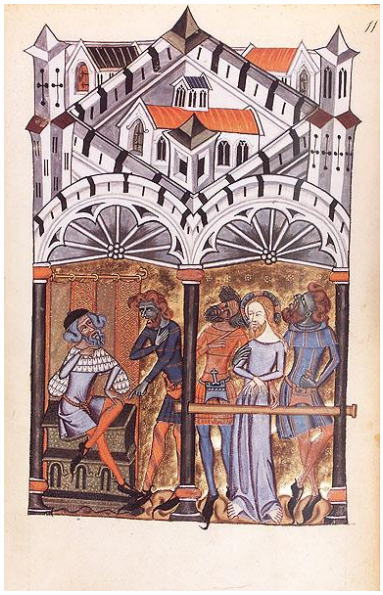
> «Ved ahora cómo los malvados perros y los crueles tiranos llevan al fatigado Señor con gran estrépito y con terribles despotricas. Y empujaron ferozmente al inocente Cordero a la casa de Pilato, de modo que tropezó con su manto mordido, ensangrándose la nariz y la boca. Y la parte delantera de su sagrada cabeza golpeó bruscamente contra el suelo de

[64] Hourihane, C., op. cit., p. 301.

piedra, de modo que quedó allí un gran charco de sangre» (Bruselas, BR, MS IV 115 (cat. no. 5), fol. 114v-115)[65].

Aquellas asimilaciones del salmista y sus comentaristas, que venían socavando la imagen de los príncipes de los judíos, en la baja Edad Media alcanzaron también a la figura, ya muy denostada, de Pilato. De la mano, por ejemplo, de los creadores de un salterio y libro de horas de Lieja (1290-1305, Londres, BL, Add.28784A-B, fol. 9v), que asimilaron al juez y sus esbirros con un perro ladrador[66]; o, contemporáneamente, de los iluminadores del *Salterio de Robert de Lindseye*, abad de Peterborough (finales del s. XIII, Londres, SAL, MS 59) [fig. 20], que asimilaron a Pilato con un toro bravo y el papel de Caifás[67], que incita al odio al pretor, lo entendieron inspirado por el mismísimo diablo, que susurra a su oído[68]. Aunque demonios aparte, la corrupción moral del judío se palpa en las facciones, cuasi animales, de su rostro. En el siglo XV, el ilustrador de un libro de horas neerlandés (1430-1440, Mainz, BCM) todavía volvió sobre el recurso a la agresión mediante la animalización, cuando presentó a un león tumbado en la cámara donde se celebra el juicio.



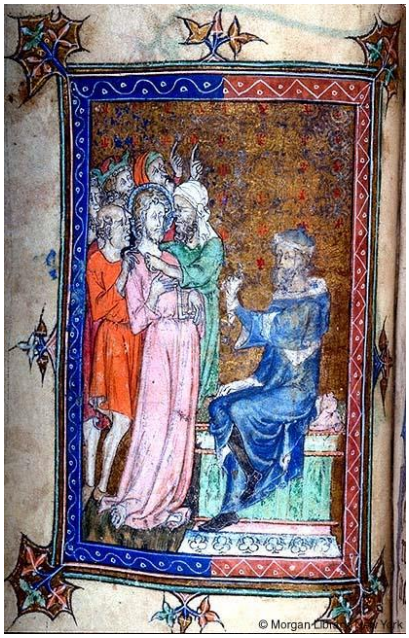


Figs. 20 y 21. El prendimiento y Cristo ante Pilato y Caifás. *Salterio de Robert de Lindseye*, finales del s. XIII. Londres, Society of Antiquaries, MS 59. Cristo ante Pilato. *Salterio Fitzwarin*, Maestro del Salterio Fitzwarin, ca. 1345. París, BNF, lat.765, fol. 11r.

[65] Marrow, J. H., *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*, Van Ghemmert Publishing Company, Kortrijk, 1979, p. 131.
[66] La analogía entre el juicio de Pilato y los perros se documenta también en un libro de horas de Delft (1415-1420, Nueva York, MoL, M.866, fol. 66r) y en un tríptico de Bernhard Strigel (1460-1528, Baltimore, WAG, 37.673).
[67] En este mismo contexto teológico, el *Misal de Litlington*, en la abadía de Westminster (1383-1384, 37, fol. 157v), reiteró en la idea de un juicio conjunto de Pilato y Caifás.
[68] Marrow, J. H., op. cit., p. 34.

Más allá de las animalizaciones, durante la baja Edad Media el tribunal de Pilato fue sometido a imaginativas mofas visuales. El Maestro del Salterio Fitzwarin, en su obra homónima (ca. 1345, París, BNF, lat.765, fol. 11r) [fig. 21], caracterizaba al pretor cómo un prohombre de rostro poco amigable, que negociaba la condena de Jesús en connivencia con los judíos, dianas de un nuevo ataque visual, ahora con las pieles oscuras, las narices aguileñas y los vellos rojizos como arma de venganza. Otro atributo recurrente entre los escarnios artísticos al pueblo hebreo fueron los tocados burlescos, que en los bordados de la capa *Opus Anglicanum* de Skå (segundo cuarto del s. XIV, Estocolmo, SHM, 15336) o en un libro de Pasión de Picardía (1380-1399, Roma, BAV, Reg.lat.473, fol. 7r) [fig. 22] adquirieron formas cónicas, sobre la cabeza de Pilato y de los judíos que lo apoyan, respectivamente. Se saldaban así, sobre el soporte artístico, las consecuencias de las reglas –ya explicadas– de vestimenta de las comunidades judías, que derivaron de los decretos segregacionistas del IV concilio de Letrán[69].





Figs. 22 y 23. Cristo ante Pilato. Libro de la Pasión de Picardía, 1380-1399. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg.lat.473, fol. 7r; *Horas Lisle*, 1316-1331. Nueva York, Morgan Library, G.50, fol. 49v.

Si bien, fuera de burlas superficiales, a los artistas no les debió resultar sencillo dar forma visual a los cargos que los miembros del sanedrín habían imputado a Cristo. Solo en alguna obra, como las *Horas Lisle* (1316-1331, Nueva York, MoL, G.50, fol. 49v) [fig. 23], los ancianos de la Ley, aquí acompañados por el mismo Herodes, dejaron

[69] Hourihane, C., op. cit., pp. 190-192.

entrever la blasfemia en que Cristo había incurrido, cuando uno de ellos señalaba escandalizado al cielo.

Frente a la barbarie de la sinagoga, la afirmación del poder inquebrantable de Cristo pese a los tormentos adquirió lecturas tan peculiares como las ofrecidas por un *Nuevo Testamento* (ca. 1440, Nueva York, BP, Ms. Spencer 102, fol. 96v), en el cual, el pendón que porta uno de los asistentes de Pilato, se dobla en señal de reverencia al juzgado.

La visualidad primitiva del juicio se construyó, salvo elaboradas excepciones, huérfana de coordenadas espaciales. Para contextualizar el interrogatorio, la mayoría de artistas se limitaron a visualizar el trono del pretor, que en muchas obras altomedievales compartió espacio con la columna de la flagelación; elemento sustentante que abrió un tímido lugar a la espacialidad. Los avances técnicos en materia de perspectiva que se produjeron en tiempos bajomedievales aumentaron el interés por la representación del pretorio, casi siempre bajo coordenadas arquitectónicas contemporáneas. Fue así como, de manera creciente a partir del trescientos, centenares de artistas se vieron atraídos por visualizar el juicio a cobijo de edificaciones de signo gótico, con que dar verosimilitud a sus narraciones y demostrar su pericia. En Centroeuropa se abrió paso, por ejemplo, algún ábside poligonal gótico (1500-1510, Nueva York, MoL, Ms. M. 166, fol. 32v).

La Italia del *trecento* tomó parte muy activa en aquel fenómeno. Allí, uno de sus principales precursores fue, desde la República de Florencia, Pacino de Bonaguida, en obras como el *Tabernáculo de Chiarito* (primera mitad del s. XIV, Los Ángeles, PGM, 85.PB.311). Con el relato de san Juan como fuente literaria de referencia, en él, Pacino abstraía que los príncipes de los judíos y sus esbirros habrían llevado a Cristo hasta los pies del pretorio: un palacete bajomedieval –reconocible para cualquier espectador– del que ya asoma Pilato, que es jaleado por los ancianos de la Ley para que ajusticie al Nazareno. Por aquellas fechas, pero en Rímini, Giovanni Baronzio (ca. 1325, Berlín, GG, 1110) [fig. 24] concordó en usar una disposición icónica casi idéntica: según él, Cristo habría escuchado, cabizbajo, las acusaciones del sanedrín desde el exterior del pretorio, acompañado de los ancianos y su guardia, que claman a Pilato por la muerte del reo. Pero

antes, desde el balcón del palacio, el pretor parece interrogar a los judíos sobre los cargos que le imputan a Cristo[70].



Fig. 24. *Cristo ante Pilato*, Giovanni Baronzio, ca. 1325. Berlín, Gemäldegalerie, 1110.

Esta elevación del pretorio fue el hilo conductor que, durante el siglo XIV, unió a un grueso de las obras producidas en Italia. Cuando Pilato no era subido hasta la primera planta de su palacio, como en las obras de Pacino y Baronzio, al menos era elevado sobre una grada escalonada. Así lo entendieron, sobre todo, los pintores de la escuela trecentista sienesa, como el mismo Duccio di Buoninsegna en su *Maestà* (1308-1311, Siena, MOD) [fig. 25], Pietro Lorenzetti en una tabla (primera mitad del s. XIV, Roma, MV, 9) [fig. 26] o el autor, también sienés, del *Tríptico de Spedaletto* (segunda mitad del s. XIV, Pienza, MD) [fig. 46].

[70] Zuffi, S., *Episodi e personaggi del Vangelo*, Electa, Milán, 2002, p. 273.



Figs. 25 y 26. Cristo ante Pilato. *Maestà*, Duccio di Buoninsegna, 1308-1311. Siena, Museo dell'Opera del Duomo; Pietro Lorenzetti, primera mitad del s. XIV. Roma, Musei Vaticani, 9.

Aquellas concepciones espaciales, que merecieron –bien por forma o contenido– el consenso de muchos artistas, florecieron en tiempos de auge del fervor a las reliquias de la Pasión: a las veras cruces, a los clavos de Cristo, al *titulus crucis*, a las santas espinas, a la columna de la flagelación e, igualmente, a la Escalera Santa[71]; la presunta escalera del pretorio de Jerusalén, que –según la tradición cristiana– habría sido desmontada por santa Elena en 326 para ser trasladada al patriarcado de Letrán, en Roma, aunque a juzgar por las fuentes cristianas, el culto a la *Scala* no se profesó hasta finales del alto medievo y, con inusitado vigor, en la baja Edad Media, en virtud de ser el espacio que Cristo más habría pisado durante su proceso: a su llegada desde el sanedrín, a la vuelta de Herodes y, por último, al ser presentado –y entregado– como *Ecce Homo*, al pueblo judío[72]. Tanto

[71] Hahn, C., *Passion Relics and the Medieval Imagination. Art, Architecture, and Society*, University of California Press, Oakland, 2020, pp. 51-52.

[72] Aunque en la baja Edad Media la *Scala* ya recibió veneración, el auge de las peregrinaciones hasta ella se produjo a partir del siglo XVI, a raíz de la publicación del *Itinerarium Urbis Romae* de fray Mariano de Florencia (1517), que la ensalzó como una de las reliquias de la Pasión más venerables. Tal fue el auge que, en 1589, el papa Sixto V, en el contexto de la reedificación del antiguo patriarcado constantiniano, encargó a Domenico Fontana el traslado de la escalera a un centro de culto independiente, junto a la capilla del *Sancta Sanctorum*. Desde entonces, se sucedieron las réplicas de la escalera alrededor de la cristiandad, la primera de las cuales fue la construida en el Sacromonte de Varallo (1608-1628). La Escalera romana y sus reproducciones se convirtieron en centros de culto a la Pasión, donde los fieles debían ascender arrodillados, de acuerdo con el *ritus ascendendi*, conmemorando interiormente los sufrimientos redentores de Cristo y reconociendo sus pecados (Čičo, M., «La Santa Casa e la Scala Santa. La riproduzione architettonica, le diversità e i legami tra questi due culti in Europa centrale nei secoli XVII-XVIII». En: Pellizzari, P. (coord.), *La Bisaccia del Pellegrino: fra evocazione e memoria*, Università di Torino, Turín, 2007, pp. 318-319 y 322-324; Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), op. cit., p. 942).

es así que, según afirmaba la fe de los fieles, la Escalera todavía conservaba tres gotas de sangre –en el segundo, undécimo y duodécimo-octavo y último escalón–, de Cristo escarnecido, flagelado y coronado de espinas[73]. De hecho, en el ambiente de la piedad empática, el mismo Ludolfo de Sajonia ya citó la *Scala*[74].

Pues bien, ya en el *trecento* –proponemos a modo de teoría–, los artistas italianos, privilegiados observadores de la devoción pasionista en el epicentro de la cristiandad, podrían haber basado la espacialidad de sus obras en la arquitectura que se abstraía de los santos lugares; o, cuanto menos, en las descripciones de Tierra Santa que ofrecieron, con todo lujo de detalles, los itinerarios de los peregrinos.

En cualquier caso, los artistas italianos del trescientos venían protagonizando un regreso a la serenidad antigua, en el tratamiento de la figura de Pilato. Duccio o Lorenzetti habían visualizado al pretor como un juez benigno, coronado de laurel, que era violentado por los judíos[75]. Cada vez eran más las voces que, en sintonía con la Iglesia antigua, resituaron a Pilato en una posición neutral, cuando no benévola. Así lo hizo, ya en el siglo XIII, el influyente san Buenaventura, que concedía a Pilato el rol de justo juez, cuando comentando el Evangelio de Lucas escribía: «una acusación injusta, una investigación justa, una excusa justa, un agravamiento intrusivo de la acusación»[76], aunque no por ello dejaba de matizar que los judíos condenaron por ignorancia, pero Pilato a sabiendas de la inocencia de Jesús.

A la otra orilla del Mediterráneo, esta visión positiva de Pilato alcanzó también a la teología bajomedieval y protomoderna catalano-aragonesa. El fraile catalán Francesc Eiximenis, en su *Vita Christi* (1399-1406) –incluida en algunos *Flores Sanctorum*[77]–, retrataba a Pilato como un hombre sediento de la fe de Cristo, que, tras duros esfuerzos por liberar al acusado, acabó cediendo ante la obstinación de los judíos, por temor humano

[73] Čičo, M., op. cit, p. 320.
[74] Marrow, J. H., op. cit., p. 131.
[75] La Italia trecentista no se mantuvo ajena a la demonización del pretor. Existen exponentes del tipo que así lo acreditan, sobre todo concentrados en el ámbito milanés, tal vez influenciado por las corrientes teológicas centroeuropeas. Es el caso de una *Evangelica Historia* milanesa (tercer cuarto del s. XIV, Milán, PA, L.58 sup.SP.II.64, fol. 50 y 52r) o de un retablo pétreo en San Eustorgio de Milán (1380-1420).
[76] *«Accusatio improba, inquisitio recta, excusatio iusta, accusationis aggravatio importuna»* (*Com. in Lc.*, c. XXIII, n. 1 (VII, 465-466a); Poppi, A. M., *La passione di Gesù nelle opere di S. Bonaventura*, Morcelliana, Brescia, 1974, pp. 87 y 92).
[77] Aragüés Aldaz, J., «Los flores sanctorum medievales y renacentistas. Brevísimo panorama crítico». *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, (2012), pp. 352-353.

a desencadenar una revuelta en Palestina[78]. Este recurso a la dulcificación del papel de Pilato, frente a la maldad de los judíos con que debía lidiar, cobraba una inusitada dimensión en la *Istòria de la Passió* de Bernat Fenollar y Pere Martines (1493), cuando se calificaba al prefecto de *«molt clara lanterna de lum virtuosa»,* en sus intentos por amnistiar a Cristo, frustrados por el clamor judío en contra de Jesús: *«Matar, donch, aquest a tu, senyor, toca»*[79], por lo que *«al iutge torbaren»* (*Lo Passi en Cobles,* p. 30).

En el mismo Reino de València, sor Isabel de Villena proyectó una visión análoga del gobernador, transversal a su detallada narración de la vista judicial de las autoridades civiles, que se iniciaba con un capítulo en que la religiosa daba fe de *«Com los malignes jueus, ab grandíssimes empentes, fúria e avalot, poraren Jesús al gobernador Pilat e acusaren aquel de grans crims, demanant fos sentenciat a cruel mort»*. Frente a la sed de sangre de los sanedritas, sor Isabel caracterizaba a Pilato como un justo juez, que –asegura– sabía, *«que per enveja sola proceïen contra Jesús»,* así que *«veent Pilat lo senyor Jesús estar ab tanta mansuetud enmig d'aquells llops rabiosos, qui no cessaven de devorar la seua santíssima fama imposant a la clemència crims terribles, pres al Senyor per la mà e mès-lo dins en sa casa per apartar-lo d'aquella fúria judaica».* Y basándose en el relato de Juan, la clarisa creaba una larga conversación entre Jesús y su juez, en que Pilato se excusaba diciéndole: *«Jo ja saps que no só jueu ni entenc molt en aquestes coses. Aquesta tua gent e los grans bisbes de la sinagoga t'han presentat a mi. ¿Què has fet que ab tanta fúria t'acusen aquests, qui deurien excusar-te si per altres gents eren perseguit?»* (cap. CLXV, pp. 365-367).

La retablística hispana tardogótica se hizo tímido eco de la visión del procurador, entre la ambigüedad y la benevolencia, que aquellos teólogos habían transmitido. En esta clave cabría interpretar una tabla de un retablo catalán (último cuarto del s. XIV, Vic, MEV) [fig. 27], que en las facciones del rostro de un anciano –y sabio en experiencias– Pilato, expresa la compasión del juez hacia Cristo, que es señalado por los miembros del sanedrín.

[78] Robinson, C., «Preaching to the Converted: Valladolid's Cristianos nuevos and the *Retablo de don Sancho de Rojas*», *Speculum*, 1 (2008), pp. 135-137.
[79] Rodríguez Barral, P., «El recurso al judío deicida: un punto de encuentro entre el drama y las artes visuales en la Valencia de la Edad Media final». En: Sirera Turó, J. L. (coord.), *Estudios sobre el teatro medieval*, Publicacions de la Universitat de València, València, 2008, p. 158.



Fig. 27. Cristo ante Pilato. Tabla lateral de un retablo, último cuarto del s. XIV, Vic, Museu d'Art Medieval.

No obstante, los celos antisemitas que agitaron los reinos hispanos en el siglo XV, pronto se cebaron, en los límites de la virulencia simbólica, con la visualidad de Pilato y sus secuaces. En el Reino de València, Joan Reixach, en el *Retablo de Nuestra Señora de los Ángeles y la Eucaristía* de la cartuja de Valldecrist (ca. 1454, València, MBA, 2101-2108) [fig. 28], y el Maestro de Xàtiva, en los retablos mayor de San Feliu de Xàtiva (ca. 1500) y de los *Gozos de la Virgen y de la Pasión de Cristo* (ca. 1500, Barcelona, MNAC, 024128-000), no titubearon en señalar al pretor como un judío de perversas intenciones. Y con tal que sus observadores pudieran interpretarlo bajo estos términos, lo revistieron con ricas vestimentas y ostentosos tocados, tópicos que el pensamiento asoció a la usura hebrea.



Fig. 28. La flagelación, Cristo ante Pilato, la subida al Calvario y el descendimiento. Predela del *Retablo de Nuestra Señora de los Ángeles y la Eucaristía* de la cartuja de Valldecrist, Joan Reixach, ca. 1454. València, Museu de Belles Arts, 2101-2108.

En Castilla, el Maestro de Lupiana (1450-1460, Madrid, MP, P007157) caracterizaba a Pilato como un viejo pálido, atrincherado detrás del cetro de mando y ataviado con ostentosas vestimentas y un grotesco gorro. Abstraía el pintor que a su tribunal habría acudido el sumo sacerdote, que, a petición del gobernador, relaciona los cargos delictivos que se han urdido contra Cristo. En un mismo propósito narrativo, los pintores hispanoflamencos valencianos Roderic y Francesc de Osona (ca. 1490, Madrid, MP, P006897) [fig. 29], visualizaban a un judío de rostro deforme leyéndole a Pilato las conclusiones que el sanedrín habría dejado escritas, tras tomarle declaración en la noche a Jesús.



Figs. 29 y 30. *Cristo ante Pilato*, Roderic y Francesc de Osona, ca. 1490. Madrid, Museo del Prado, P006897; *Biblia Pauperum Weigel-Felix*, ca. 1435. Nueva York, Morgan Library, M.230, fol. 13r.

Bajo metas análogas, en los últimos compases de la Edad Media, en Centroeuropa pervivió, con inusitado vigor, la vieja propensión a alinear al pretor con el pueblo que gobernaba. Para ello, muchas artistas recurrieron al prolífico recurso de caracterizar a Pilato como un rey, que en un libro de horas de Gante (1480-1490, Nueva York, MoL, M.278, fol. 68r) se reviste con capa de armiño, al modo de los reyes de la época; y que, en otras horas (ca. 1420, Nueva York, MoL, M.1000, fol. 20v), recibe la genuflexión de uno de sus esbirros. Incluso, la *Biblia Pauperum Weigel-Felix*, de orígenes vieneses (ca. 1435, Nueva York, MoL, M.230, fol. 13r) [fig. 30], dejaba en manos de Pilato una bolsa

de monedas, seguramente en referencia al soborno del pueblo judío a que se refirió, por ejemplo, el citado *Evangelio de los Nazarenos*.

En el epicentro de la devoción pasionista centroeuropea, de particular vehemencia se reviste el juicio de Pilato que Hieronymus Bosch incluyó –con las habilidades de un miniaturista– en las puertas del *Tríptico de la Adoración de los Magos* (ca. 1494, Madrid, MP, P002048), en el contexto del retablo fingido donde se produce la visión cristológica de la misa de San Gregorio; reafirmación de la veracidad del misterio eucarístico, como conmemoración transubstanciada de la Pasión [fig. 31]. El Bosco, en coherencia con los relatos pasionistas que le precedían, descargó toda la responsabilidad en los judíos, entre los cuales no titubeó en incluir al mismo Pilato: un juez severo, con cetro y tocado con un velo, que es instigado por el sumo sacerdote, que se esconde detrás del dosel donde sede el pretor.



Fig. 31. Detalle de Cristo ante Pilato, en el tipo de la misa de San Gregorio. *Tríptico de la Adoración de los Magos*, El Bosco, ca. 1494. Madrid, Museo del Prado, P002048.

Hijos genuinos de aquella vasta tradición centroeuropea fueron, en los albores del siglo XVI, los panoramas de Pasión. Hans Memling (ca. 1490, Turín, MRT) [fig. 32] o el anónimo pintor de la *Pasión* de Lisboa (1495-1497, Lisboa, MNA) [fig. 33], caracterizaron a Pilato como un judío, con cetro, ricos ropajes y prominentes gorros. Si

bien, el mayor centro de interés de estas imágenes reside en las coordenadas espaciales que ofrecieron, basadas en las descripciones que el Evangelio y con mayor profusión de detalles, los dietarios de los peregrinos de Tierra Santa, habían brindado.

Con la literatura como fuente y la imaginación como motor creativo, los artistas dieron a luz abarrotadas *vedutas* urbanas de tinte oriental, donde sobresalía –entre otros edificios– el pretorio. En ambos panoramas, un palacete esbelto, según Memling precedido de una larga escalera, como la venerada en Letrán, que otros artistas contemporáneos dieron también en incluir (*Rosario Beatty*, 1500-1520, Dublín, CBCo, W.99, fol. 32v). En el interior de su palacio –de acuerdo con lo narrado por el evangelista– Pilato toma declaración a Cristo, mientras los judíos esperan en el exterior[80].



Figs. 32 y 33. Tipos del palacio de Pilato: juicio de Pilato, flagelación, coronación de espinas y *Ecce Homo*. *Pasión de Cristo*, Hans Memling, ca. 1490. Turín, Museo Reale; *Pasión de Cristo*, 1495-1497, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo.

Desde comienzos del quinientos, diversos nombres destacados del Renacimiento centroeuropeo se hicieron eco, en sendas series de estampas, del juicio de Pilato, imbuidos por la vasta tradición visual bajomedieval. Es más, aún con los avances en verosimilitud, los artistas modernos abrazaron, sin fisuras, viejas convenciones asociadas al pretor: Albrecht Altdorfer (ca. 1513, Houston, MBA) fijó su atención en las espadas que algún miniaturista medieval había confiado en manos del juez y, yendo todavía más allá, Urs

[80] A estos panoramas cabe sumar la *Pasión* de Lovaina (ca. 1500, Lovaina, MML), la de Pont-Saint-Esprit (finales del s. XV, Pont-Saint-Esprit, MAS), la de Baltimore (finales del s. XV, Baltimore, WAG, inv. 37.776) y la pintada por Hiëronimus Cock (ca. 1530, Antwerp, MMAA, no. inv. 136), en que también aparecen sendos juicios de Pilato.

Graf (1503-1506, Ann Arbor, UMMA, 1994/2.15) caracterizaba a Pilato como un judío, ataviado con un gorro puntiagudo, con la estrella de David cosida –como un estigma antisemita–.

El mismo Albrecht Dürer, tanto en la *Pequeña Pasión* como, poco después, en la *Pasión* (ca. 1508, Nueva York, MMA, 19.73.185; 1512, Nueva York, MMA, 68.793.55) [fig. 35], elaboró dos versiones sobre el tipo iconográfico, deudoras de las cualidades expresivas que se achacaron a Pilato en las postrimerías de la baja Edad Media. A sus predecesores debía Dürer la caracterización del gobernador como un anciano judío, o mejor como un turco contemporáneo, que se enfrenta al juicio contra Cristo contrariado: la inocencia evidente del procesado choca con las presiones de los príncipes de los judíos, a quienes en el primer grabado asemeja con un perro.




Figs. 34 y 35. Cristo ante Pilato. Albrecht Altdorfer, ca. 1513. Houston, Museum of Fine Arts; Albrecht Dürer, ca. 1508. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 19.73.185.

Aún entrado el siglo XVI, en Centroeuropa, la tradición tardomedieval continuó ejerciendo una influencia decisiva sobre los artistas que acometieron el tipo iconográfico. Muestra de ello es una tabla, de aires populares, en la iglesia de San Servatius de Schleching (1524), cuyo creador visualizó a Cristo enfrentándose, con rostro de indignación, a las preguntas de Pilato y las acusaciones de los judíos que lo rodean.

Al sur, el interés por la Antigüedad cristiana debió atraer a Giovanni Antonio da Brescia a estudiar piezas de la escultura paleocristiana; tal vez algún sarcófago o el mismo

*Cofre de Brescia*. Fruto genuino de sus estudios de la primera visualidad cristiana fue un grabado del juicio de Pilato (1500-1505, Washington DC, NGA) [fig. 36], que evidencia un amplio conocimiento de las primeras imágenes del prefecto. Como en aquellas, en la estampa, el pretor sede en una *sella curulis*, que es elevada sobre una basa clásica, cuyo frontal recoge la cita en que Lucas expresaba la exculpación del pretor a Jesús: *NVLLAM CAVSAM MORTIS INVENIO IN EO CORIPIAM ERGO ILLVM ET DIMITTAM* (Lc 23,22).




Fig. 36. Cristo ante Pilato, Giovanni Antonio da Brescia, 1500-1505. Washington DC, National Gallery of Art.

Con todo, el conjunto visual compilado revela cómo, durante la Edad Moderna, se perpetuó y ensanchó una tendencia, de raíces medievales, a aminorar el uso público de imágenes del interrogatorio de Pilato, en detrimento de otros tipos más impactantes, en el sempiterno recurso a la piedad emocional. En esta tendencia, en la Europa barroca el desarrollo del tipo siguió casi restringido a las estampas grabadas, cuya ágil distribución fijó, con inusitado seguimiento, nuevos paradigmas de visualización. Una de aquellas estampas con resonancias posteriores fue la creada por el artista neerlandés Hendrick Goltzius (1596, Ciudad de Oklahoma, OKCMOA) [fig. 37], después tomada como modelo de imitación por De Roos, en la decoración de un plato cerámico (primer cuarto del s. XVIII, Ámsterdam, RijM, BK-NM-12400-63) [fig. 38]. El grabado de Goltzius pudo haber alcanzado, incluso, los virreinatos hispanos, donde un anónimo mejicano (s. XVII, Tepotzotlán, MRV) pudo haber tomado del holandés la idea de situar el trono de Pilato a cobijo de un dosel elevado sobre un pedestal escalonado.




Figs. 37 y 38. Cristo ante Pilato. Hendrick Goltzius, 1596. Ciudad de Oklahoma, OKCMOA; plato cerámico, De Roos, primer cuarto del s. XVIII. Ámsterdam, Rijksmuseum, BK-NM-12400-63.

Otro grabado de amplia distribución y reconocido seguimiento fue el incluido por Jacques Callot en *Los misterios de la Pasión* (1631, Cleveland, CMA) [fig. 39], posible fuente visual –reinterpretada– para Joseph Anton Feuchtmayer, en la talla de una estación de Viacrucis para el priorato cisterciense de Birnau (1747-1753). Antes que él, Callot proponía elevar a Pilato sobre un alto pedestal, desde donde el prefecto dialogaba con Cristo, haciendo gala de su vara de mando. Mientras, abajo, un escriba levantaba acta del juicio.




Figs. 39 y 40. Cristo ante Pilato. *Los misterios de la Pasión*, Jacques Callot, 1631. Cleveland, Cleveland Museum of Art; después de n Francia, Sébastien Leclerc I, s. XVII, Washington DC. National Gallery of Art.

En Francia, Sébastien Leclerc I exploró también las vías para la narración visual de estas líneas del Evangelio, en un grabado después reeditado (s. XVII, Washington DC, NGA) [fig. 40], que pudo haber dejado huella en el autor de un dibujo anónimo (primera mitad del s. XVIII, Madrid, MP, D001394).

En realidad, fueron los artistas coloniales quienes, en sus empresas por dotar a las comunidades cristianas virreinales de nuevas imágenes para la piedad, mejor desempeñaron vías alternativas de representación, libres de los corsés de viejas dinámicas europeas. La creatividad de los artistas trasatlánticos dio fruto, sobre todo, en imágenes con cualidades de expresión de inusitada claridad, como las usadas por un anónimo quiteño, en un lienzo para el convento de la Recoleta de San Diego de Quito (s. XVIII) [fig. 41]. Compuso aquel artista una singular imagen ecléctica, presidida por el estrado vacío del pretor, aún protegido por la guardia romana, rodeado de los taburetes de los consejeros y acompañado de una mesa para las deliberaciones. Pero Pilato ha bajado de su estrado para, situándose a la misma altura que el inculpado, se acerca para interrogarlo sobre las acusaciones que, detrás, el sumo sacerdote vierte sobre él.

Este tratamiento dulcificado del gobernador estaba en consonancia con la retórica exculpatoria que el ilustre limeño Pedro de Peralta y Barnuevo recogió en su *Passión y triumpho de Christo* (1738), en cuya narración del interrogatorio de Pilato se podía leer una enérgica reprimenda del prefecto contra las perversas intenciones de los judíos para con Cristo, que atribuía al juez dimensiones cristianas: «De nada de esto le culpáis, ¡oh iniquos! y es, que teméis hacer Fè la acusación, y la Sentencia confesión: dando motivo, à que se adore al Reo, y se convierta el Juez. Y por lo menos rezeláis, que os oiga la Omnipotencia, y embie à que os confundan los Milagros» (*Oración tercera*, p. 60). Más adelante, todavía les añadía: «No sé cómo os entienda. Este hombre ya me lo havéis repetidas vezes acusado de tumultuante; y no le havéis probado culpa alguna. Antes en cada calumnia le calificáis una inocencia; y yo en cada palabra le califico una Virtud» (*Oración tercera*, p. 70).




Fig. 41. Cristo ante Pilato, anónimo quiteño, s. XVIII, convento de la Recoleta de San Diego de Quito.

Por su parte, un anónimo ayacuchano, en su ciclo de la Pasión para la iglesia del Pilar de Lima (s. XVIII), invitaba a los fieles a meditar como «Con prisiones y cadenas es á Pilato llebado y fallamente acusado aumentándole sus penas». Apoyaba aquel versillo con una imagen de una crueldad inaudita, en que los soldados lanzaban al suelo a Cristo, atado con cuerdas y cadenas. Pilato, un mandatario oriental, asistía a tan cruel espectáculo con total impasibilidad, en coherencia con el papel de ejecutor de una sentencia ya urdida, que textos como los de Luis de la Palma le atribuían:

> «Era ya más entrado el día, cuando sacaron al Señor de el Concilio, y el rumor de lo que pasaba se había extendido más por el lugar, y así era mayor el alboroto y muchedumbre de gente que concurría a este espectáculo, dando ya por concluido este negocio y al Salvador por condenado a muerte, pues le había condenado todo el Concilio, y le llevaban atado al Presidente, para que ejecutase la sentencia» (cap. XVI, p. 155)[81].

Superado el milenio desde que fueran escritos los primeros textos cristianos sobre Pilato, el intelectual suizo Johann Kaspar Lavater, en una carta a Goethe en 1781, todavía escribía sobre la leyenda, siempre contradictoria y apasionada, de Pilato: «Encuentro en él todo: el cielo, la tierra y el infierno, la virtud, el vicio, la sabiduría, la locura, el destino, la libertad: es el símbolo de todo en todo»[82].

[81] Citado por Schenone, H. H., *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*, Fundación Tarea, Capital Federal, 1998, p. 208.
[82] Agamben, G., op. cit., p. 9.

***Cristo ante Herodes***

Herodes Antipas, hijo primogénito de Herodes el Grande y la samaritana Maltace, fue tetrarca de Galilea y Perea, con el beneplácito de Augusto y Tiberio, del 4 a.C. al 39 d.C., fecha en que fue removido del cargo por Calígula. La mayor parte de los datos con que contamos sobre el Herodes histórico proceden, una vez más, de las *Antigüedades judías* de Flavio Josefo (s. I d.C.), que refería –entre otros datos biográficos– los proyectos constructivos nacidos de su iniciativa y su buen hacer en las relaciones con el pueblo judío. A Herodes se refirieron también los evangelios, en el episodio de la ejecución de Juan el Bautista, en una reprimenda de Jesús sobre «la levadura de los fariseos y de la levadura de Herodes» (Mc 8,15) y en el relato de la Pasión[83].

En él, solamente el Evangelio de Lucas narra que, tras haber tomado declaración a Jesús y no haber encontrado en él culpa, Pilato lo envió a Herodes, para tratar en vano de eludir responsabilidades en un caso que le habría venido impuesto por los sanedritas. De hecho, el interrogatorio de Herodes ha sido puesto en tela de juicio por parte de la historiografía crítica, puesto que carece de verosimilitud procesal que Cristo, ya juzgado por la autoridad romana, hubiera sido enviado al tetrarca; a menos que Pilato hubiera tenido la sensación de que los jefes de los judíos trataban de manipularlo, o bien que el gobernador hubiese querido respetar la jurisdicción de Herodes, con quien hasta entonces –según afirma el Evangelio– había tenido una tensa relación[84]. La cita de Lucas se trataría, más bien, de una licencia narrativa, para subrayar la obstinación de los judíos por matar a Jesús[85]:

> «Pero ellos insistían diciendo: 'solivianta al pueblo, enseñando por toda Judea, desde Galilea, donde comenzó, hasta aquí'. Al oír esto, Pilato preguntó si aquel hombre era galileo. Y, al saber que era de la jurisdicción de Herodes, le remitió a Herodes, que por aquellos días estaba también en Jerusalén. Cuando Herodes vio a Jesús se alegró mucho, pues hacía largo tiempo que deseaba verle, por las cosas que oía de él, y esperaba presenciar alguna señal que él hiciera. Le preguntó con mucha palabrería, pero él no respondió nada. Estaban allí los sumos sacerdotes y los escribas acusándole con insistencia. Pero Herodes, con su guardia, después de despreciarle y burlarse de él, le puso

[83] Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), op. cit., pp. 325-328.
[84] Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), op. cit., p. 896.
[85] Miglietta, M., «*Domandò se l'uomo fosse galileo e, venuto a sapere che ricadeva sotto la 'potestas' di Erode, lo fece tradurre presso Erode* (Luc. 23,6-7): l'invio al tetrarca di Galilea e Perea». En: Amarelli, F. y Lucrezi, F., *Il processo contro Gesù*, Casa Editrice Jovene, Nápoles, 1999, p. 109; Vermes, G., op. cit., 2007, pp. 102-103.

> un espléndido vestido y le remitió a Pilato. Aquel día Herodes y Pilato se hicieron amigos, pues antes estaban enemistados» (Lc 23,5-12)[86].

Los Hechos de los Apóstoles, libro del que se desgajó el Evangelio de Lucas, eran todavía más explícitos con las fuerzas gubernamentales que se confabularon para matar a Cristo, cuando afirmaban: «Porque verdaderamente en esta ciudad se han aliado Herodes y Poncio Pilato con las naciones y los pueblos de Israel contra tu santo siervo Jesús, a quien has ungido» (Hch 4,27)[87]; cita en que los exégetas reconocieron el cumplimiento de la profecía del Salmo 2, que cantaba: «Se yerguen los reyes de la tierra, los caudillos conspiran aliados contra Yahveh y contra su Ungido» (Sl 2,2).

Frente a tales afrentas, Cristo continuaba mudo, pues, según defendía Ambrosio: «querer defenderse es propio de los que temen ser vencidos». Así, «ante Herodes, que deseaba ver de Él algún portento calló y no dijo nada; y fue porque su crueldad no merecía ver las cosas divinas (…)». Incluso, el exégeta matizaba la condición hebrea inherente al tetrarca teorizando que, «tal vez, Herodes sea el prototipo de todos los impíos, los cuales, como no creen en la Ley y en los profetas no pueden, ciertamente, ver las obras de Cristo que se encuentran narradas en el Evangelio» (*Exposición sobre el Ev. de Lucas*, 10,97-99)[88].

El mismo Ambrosio, en sus reflexiones a propósito del Evangelio de Lucas, fue también quien inauguró la interpretación, de larga fortuna literaria y amplia repercusión artística, del «espléndido vestido» evangélico como una túnica blanca inmaculada; lectura libertina que, Schenone (1998) ya sugería, podría haberse desprendido de una particular traducción del término «cándido», que recogían las fuentes evangélicas antiguas[89]. Sobre aquella alba, que Herodes había ordenado imponer a Cristo, y sus posibles implicaciones simbólicas, meditaba Ambrosio:

---

[86] La *Vulgata* narra el juicio de Herodes, según san Lucas, bajo los siguientes términos: *«At illi invalescebant dicentes: 'Commovet populum docens per universam Iudaeam et in cipiens a Galilaea usque huc!'. Pilatus autem audiens interrogavit si homo Galilaeus esset; et ut cognovit quod de Herodis potestate esset, remisit eum ad Herodem, qui et ipse Hierosolymis erat illis diebus. Herodes autem, viso Iesu, gavisus est valde; erat enim cupiens ex multo tempore videre eum, eo quod audiret de illo et sperabat signum aliquod videre ab eo fieri. Interrogabat autem illum multis sermonibus; at ipse nihil illi respondebat. Stabant etiam principes sacerdotum et scribae constanter accusantes eum. Sprevit autem illum Herodes cum exercitu suo et illusit indutum veste alba et remisit ad Pilatum. Facti sunt autem amici inter se Herodes et Pilatus in ipsa die; nam antea inimici erant ad invicem»* (Lc 23,5-12).
[87] Manassero, A., *Ecce homo: storia del processo di Gesù*, Casa Editrice Ceschina, Milán, 1952, p. 195.
[88] Trad. esp. BCPI, vol. 3, pp. 468-469. Lleva a CCL 14,373-374: BAC 257,596-597.
[89] Schenone, H. H., op. cit., p. 211.

> «No sin razón Herodes le cubrió con una vestidura blanca, para significar que su pasión no tiene mancha alguna; y es que el Cordero de Dios inmaculado había tomado gloriosamente sobre sí los pecados del mundo. También en Herodes y Pilato, los cuales, por medio de Jesús se hicieron amigos de enemigos que eran, se puede ver una figura del pueblo israelita y del pueblo gentil, ya que, por medio de la pasión del Señor, ambos llegarían a una concordia, aunque en el siguiente orden: primero el pueblo gentil recibiría la palabra de Dios, y después, por medio de la entrega devota a esa fe, la trasmitiría al pueblo judío, para que también estos tuviesen la posibilidad de revestir, con la gloria de su majestad, el cuerpo de ese mismo Cristo al que antes despreciaron» (*Exposición sobre el Ev. de Lucas*, 10,103)[90].

La patrística brindó, por último, a las comunidades cristianas –y a sus servidores visuales– una dimensión añadida a Herodes: su condición de monarca, después revestida de los atributos regios de cada tiempo. A propósito de ella predicaba Cirilo de Jerusalén, que afirmaba que «Herodes era por entonces rey y estaba en Jerusalén» (*Las catequesis*, 13,14)[91]; y proseguía su catequesis subrayando la alianza que, desde aquel día, se selló entre Herodes y Pilato.

La irrelevancia procesal del –ya inconsistente– interrogatorio de Herodes redujo su uso, en detrimento de otros tipos de mayor transcendencia en el camino al Calvario. Fue así como la primera visualidad del tetrarca no se abrió paso hasta que, en los últimos compases de la alta Edad Media, los talleres carolingios y bizantinos dieron a luz nuevos ciclos de la Pasión, ricos en matices narrativos. Aunque asumido el reto de visualizar a un nuevo gobernante, muchos artistas revistieron al tetrarca con atributos de poder antes asociados a Pilato, lo que ahondó en la confusión entre uno y otro. El mismo *Salterio de Stuttgart* (820-830, Stuttgart, WL, Bibl.fol.23, fol. 2v) [fig. 12] interpretaba –como explicábamos– un juicio conjunto de Pilato y Herodes, coherente con la connivencia entre ambos a que los Hechos de los Apóstoles y la patrística ya se habían referido. Aquella supuesta amistad –perenne o reencontrada– entre el pretor y su tetrarca llegó a fundirse en un tierno abrazo en el *Evangeliario de San Salvador* de Erfurt (1210, Pommersfelden, SWP, Cod. 249 (2869), fol. 120v), que, leído desde la mirada medieval, escondía la sanguinaria alianza entre uno y otro[92].

Desde época carolingia, muchos artistas revistieron a Herodes con las insignias reales: en la lógica medieval, si Pilato era el representante del emperador en Judea,

[90] Trad. esp. BCPI, vol. 3, p. 469. Lleva a CCL 14,374-375: BAC 257,598.
[91] Trad. esp. BCPI, vol. 3, p. 469. Lleva a PG 33,792: BPa 67,278-279.
[92] El juicio conjunto entre Herodes y Pilato se documenta, asimismo, en una miscelánea de la Pasión (finales del siglo XIII, Cambridge, SJCL, K.21, fol. 50r) (Hourihane, C., op. cit., p. 256).

Herodes había de ser el monarca local que gobernara sobre sus súbditos. Esta lectura –y los atributos a ella asociados– arraigó con fuerza en la tradición medieval. A ella acudieron, en el Bajo Rin, los talladores de una arqueta de marfil (980-999, Londres, VAM, 216-1866) [fig. 42], que caracterizaron a Herodes como un monarca, entronizado, coronado y dotado de un enorme cetro; o en el Loira, los fresquistas de Saint-Martin de Nohant-Vic (segundo cuarto del s. XII), que revistieron a Jesús con el «espléndido vestido» –para muchos, blanco– que san Lucas había citado[93].



Fig. 42. Cristo ante Herodes. Arqueta de marfil del Bajo Rin, 980-999. Londres, Victoria & Albert Museum, 216-1866.

Mientras, en Bizancio, el conjunto de evangeliarios constantinopolitanos del siglo XI (Florencia, BLF, Plut. VI.23, fol. 160r; s. XI, París, BNF, gr.74, fol. 160r) [fig. 43]

[93] Herodes también aparece caracterizado como rey en la *Biblia de Pamplona II* (ca. 1200, Augsburgo, BU, I.2.qu.15, fol. 206v), en las *Horas de William de Brailes* (ca. 1240, Londres, BL, Add.49999, fol. 32r), en un salterio procedente de Utrecht (ca. 1290, Nueva York, MoL, M.34, fol. 38v), en un libro de horas-vida de Santa Margarita (ca. 1300, Troyes, MJC, 1905, fol. 19r), en un antipendio textil en el monasterio de Wienhausen (ca. 1320), en la *Biblia de Holkham* (1327-1335, Londres, BL, Add.47682, fol. 30v), en un libro de oración colonés (ca. 1330, Hannover, MAK, WM Ü 22, fol. 33v), en un libro devocional alemán (ca. 1330-1350, Londres, VAM, 11-1872), en el retablo de la Pasión de Heilsbronn, en la catedral de esta ciudad (ca. 1350); en las pinturas murales de la iglesia de Sankt Georg de Rhäzüns, en Suiza (segunda mitad del s. XIV); en un paño de altar de la Baja Sajonia (1350-1360, Lüneburg, MLü, 234), en una *Biblia picta* de Suabia (1380-1399, Nueva York, MoL, M.268, fol. 30v), en las *Horas de Catalina de Cleves* (ca. 1440, Nueva York, MoL, M.917, fol. 58r), en un *Speculum Humanae Salvationis* de Brujas (1440-1460, Nueva York, MoL, M.385, fol. 46v), en un *Espejo de la vida de Nuestro Señor* (ca. 1455, Nueva York, MoL, M.868, fol. 38r), en una iluminación de *Cristo ante Herodes* (1480-1490, Los Ángeles, PGM), en las *Horas Croesinck* (ca. 1494, Nueva York, MoL, M.1078, fol. 41v), en un libro de horas (ca. 1500, Nueva York, MoL, M.156, fol. 148r), en una incisión escandinava (ca. 1500, Nueva York, MoL, M.1099), en un libro de oración (primer cuarto del s. XVI, Princeton, PUL, Garrett 63, fol. 72r), en el *Rosario Chester-Beatty* (Simon Bening, ca. 1540, Dublín, CBCo, CBL WMS 99, fol. 33v), en el grabado sobre el tipo de Pieter van der Borcht I (1582-1592, Ámsterdam, RijM, RP-P-1906-3921), en la estampa de *Cristo ante Herodes* de Antonie Wierix II (1583-1587, Ámsterdam, RijM, RP-P-1976-30-379-2) o en el grabado de Jacques de Bie, que sigue el de Maarten de Vos (1598-1618, Ámsterdam, RijM, RP-P-1885-A-9662).

inauguraba una imagen más belicista contra Herodes, tanto como ajena a anacronismos regios. Sus iluminadores caracterizaron al tetrarca como un judío, identificable en el velo que lo cubría y el vello rojizo de su barba[94]; idea despectiva sobre la que más tarde volvieron otros evangelios bizantinos (segunda mitad del s. XII, Atenas, BNG, 93, fol. 138v)[95].



Fig. 43. La llevada ante Herodes y Cristo ante él. Evangeliario constantinopolitano, s. XI. París, Bibliothèque Nationale de France, gr.74, fol. 160r.

Aun así, en los *scriptoria* orientales, aquella caracterización convivió con la vieja retórica regia, latente en los *Evangelios del príncipe Vasak* (segunda mitad del s. XIII, Washington DC, FGA, F1932.18, fol. 520) o en los *Evangelios de Gladzor* (1300-1307, Los Ángeles, YRL, Armenian 1, fol. 441) [fig. 44], cuyos iluminadores entronizaron y revistieron a Herodes con ricos vestidos y una ostentosa corona, forrados de ricos tejidos orientales e incrustaciones de piedras preciosas.

[94] El citado *Evangeliario de Florencia* (s. XI, Florencia, BLF, Plut. VI.23, fol. 161r) inauguraba también el tipo iconográfico del envío de Pilato a Herodes; tipología icónica de pervivencia limitada, corta repercusión y, sobre todo, configurada bajo términos visuales en todo coincidentes a otros traslados estudiados en los capítulos segundo y tercero de la tesis. A modo documental, cabe señalar la localización del tipo en otros dos grabados, obra de Adriaen Collaert (1585-1586, Ámsterdam, RijM, RP-P-1985-245) y Pieter de Jode I (1590-1632, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-7695).

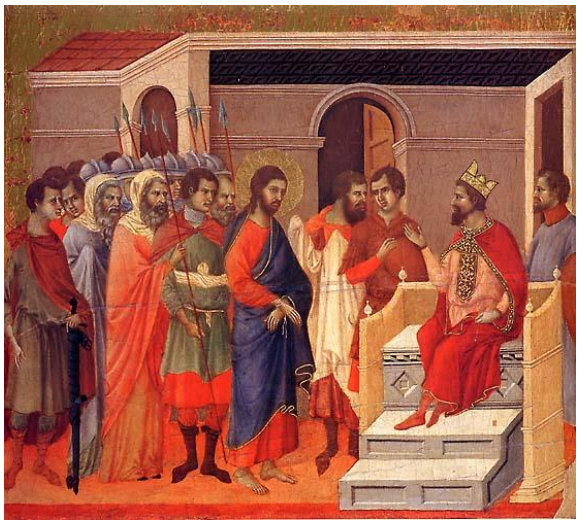
[95] En la caracterización de Herodes como un judío, cubierto con velos o turbantes, insistieron los creadores del *Evangeliario de Iván Alexander* (1356, Londres, BL, Add.39627, fol. 206v), del panorama de *Pasión* de Lovaina (ca. 1500, Lovaina, MML), Johan Wierix en su grabado sobre el tipo (1576, Ámsterdam, RijM, RP-P-1907-1883(V) o Jacopo Ligozzi (1591, Washington DC, NGA).



Fig. 44. Cristo ante Herodes. *Evangelios de Gladzor*, 1300-1307. Los Ángeles, Charles E. Young Research Library, Armenian 1, fol. 441.

Por la vía imperial, esta dualidad de soluciones alcanzó la Italia trecentista, donde Buenaventura había respaldado el testimonio de san Lucas, cuando citaba la curiosidad que se despertó en Herodes por conocer a Jesús: «la precaución de Pilato subvirtiendo, la curiosidad de Herodes el interrogador, la deshonestidad del pueblo que acusa, la estupidez del príncipe que desprecia»[96]. En aquel contexto, Pacino di Buonaguida en su *Árbol de la Vida* (principios del s. XIV, Florencia, GAF) o Duccio en la *Maestà* (1308-1311, Siena, MOD) [fig. 45], volvió a identificar al tetrarca como un rey. Aunque paralelamente otros artistas, como los creadores de unas pinturas del transepto de la catedral de Bérgamo (1347) o el pintor, sienés, del *Tríptico de Spedaletto* (segunda mitad del s. XIV, Pienza, MD) [fig. 46] habían señalado a Herodes como un judío, directamente implicado en la revuelta contra Cristo.

[96] *«Cautela Pilati subterfugientis, curiositas Herodis interrogantis, improbitas plebis accusantis, stoliditas principis vilipendentis»* (*Com. in Lc.*, n. 8, p. 567b; Poppi, A. M., op. cit., p. 88).





Figs. 45 y 46. Cristo ante Herodes. *Maestà*, Duccio di Buoninsegna, 1308-1311. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

En Centroeuropa, la retórica regia asociada al personaje pudo dejar en sus manos –como en las de Pilato– una espada, a modo de estoque real. Desde luego, aquel atributo estuvo asociado a su presunta dignidad real en un retablo de la iglesia monástica Kloster Cismar (1300-1320) o en un libro de la Pasión de Picardía (1380-1399, Roma, BAV, Reg.lat.473, fol. 7v) [fig. 47], en que Cristo era llevado a instancias de Herodes a manos de dos soldados judíos, de gorros burlescos y rostros deformados hasta lo virulento. Por su parte, en las *Horas Arsenal-Princeton* (ca. 1415, Princeton, PUL, Garrett 48, fol. 37v), el rey Herodes, cargado con el estoque, manda a sus secuaces que revistan a Cristo con un rico vestido blanco. Sobre el vestido había escrito Jacopo da Varazze en su *Leyenda Áurea*, en el «Retablo de la humillación de sus escarnios» de la *Pasión: «Segunda.* En casa de Herodes, en la que éste, tomándolo por loco y fatuo porque no quiso contestar a sus preguntas, para mofarse de Él mandó que lo vistieran con una túnica blanca» (*La Pasión del Señor*, cap. LIII, p. 221). Tal vez inducido por el hagiógrafo como referente, la *Vita Christi* del Cartujano relataba, ahora con el detallismo propio de la religiosidad de su época:

> «por escarnio y en señal de burla, como suelen ser vestidos los locos de alguna vestidura para reír y jugar con ellos (…). Mas aunque Herodes haya hecho esto por escarnecer a la fuente eternal de la sabiduría, no carece de misterio menos que los otros acontecimientos de su pasión, porque en la vestidura blanca es figurada la inocencia y la castidad de la

humanidad recibida y la gloria del reino inmortal que recibió por el merecimiento de su pasión» (*De hora de prima,* fols. 30r-31v)[97].

Aun con los escarnios, la vestidura blanca con que Herodes hizo vestir a Cristo, propia del hombre «puro e inocente», brindó al Cartujano un pretexto para asimilarla con las albas inmaculadas con que los cabezas de la Iglesia celebraban, desde los altares, el sacrificio eucarístico: *«Tots aquests vestiments e pontificals insignies en memoria de la Passió de Iesus porta lo bisbe, ques la Iglesya o lo sagrament de la eucaristia consagra, en lo qual de la sua mort e Passió memòria celebra»* (*Lo quart del Cartoxà,* fol. 31v).



Fig. 47. Cristo ante Herodes. Libro de la Pasión de Picardía, 1380-1399. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg.lat.473, fol. 7v.

La virulencia simbólica, destinada a intensificar la piedad popular, se recrudeció en la baja Edad Media, cuando un libro de horas alemán (1410-1420, Londres, BL, Add. MS 50005, fol. 98v)[98] o, en aquel mismo contexto, un *Speculum Humanae Salvationis* de Augsburgo (1450-1460, Nueva York, MoL, M.782, fol. 82r) volvían sobre los supuestos maltratos que Cristo habría sufrido a manos de los soldados en la presencia, negligente, de Herodes, a quien Ludolfo de Sajonia definía como un «perro rabioso», «incestuoso y homicida» (*Lo quart del Cartoxà, De hora de prima,* fol. 30r). Al extremo que en unas *Meditaciones dominicas* polacas (ca. 1532, Cracovia, Convento carmelita, MS 287), en

[97] Citado por García Mateo, R. «Teología de la cruz en Ignacio de Loyola», *Estudios eclesiásticos,* 360 (2017), p. 144.
[98] Marrow, J. H., op. cit., p. 82.

presencia del rey Herodes, los soldados sometían a Cristo a toda suerte de atrocidades: le gritaban, le pegaban, le tiraban del pelo y le estiraban del cuello con una cadena.

Es más, dando rienda suelta a su imaginación, muchos artistas bajomedievales y modernos hicieron partícipes del encuentro entre Cristo y Herodes a los sanedritas, que habrían seguido a la comitiva para garantizar, un interrogatorio tras otro, una acusación firme contra el detenido[99]. Fueron muchos los tratadistas bajomedievales que ampararon –sobre algún cimiento canónico– la existencia de una violenta turba hebrea, presidida por los príncipes de los judíos, que siguió a Cristo desde el prendimiento en Getsemaní hasta su llegada al Calvario. Sor Isabel de Villena, una vez más influida por Ludolfo de Sajonia, fue una de las más enérgicas defensoras de aquel suceso y, al describir *«Com Pilat remet Jesús a Herodes, lo qual, menyspreat aquel com a insensat e foll, lo féu vestir de vestidura blanca e manà fos tornat a Pilat així escarnit»*, no dudaba en implicar a los sanedritas en el interrogatorio del tetrarca:

> *«E havent Pilat deliberat d'eixir-se d'aquella faena, puix raó ni justícia no acompanyava als acusadors, sinó sola enveja e malícia, remés lo Senyor Jesús, Fill de Déu, a Herodes, dient que aquell hom era galileu e de la juredicció sua, que fes d'ell lo que li fos plaent. E portant així Jesús lligat, ab gran avalot, per mig de la ciutat, seguien a sa majestat los maliciosos sacerdots e fariseus difamant sa senyoria per lo camí, animant a tots a demanar la sua mort. E, venint a la posada d'Herodes, posaren aquí son clam, dient-li com Pilat li trametia aquell criminós, que era un gran avalotador, especial havia fet molt dan en la terra de Galilea. E açò li inferien molt per moure-lo a ira, car a ell se pertanyia lo regiment de Galilea, e, dient-li aquest haver mesa discòrdia e cisma entre la sua gent e poble de Galilea, cregueren que prestament lo desempatxaria; e per açò sols eren ells, que una vegada morís»* (cap. CLXVI, pp. 368-370).

Los príncipes de los judíos arropan a Herodes en los panoramas de *Pasión* de Hans Memling (ca. 1490, Turín, MRT) [fig. 48] y de Lisboa (1495-1497, Lisboa, MNA) [fig. 33]. Incluso, el escultor de una placa de alabastro (principios del s. XVI, Londres, VAM, A.101-1946) [fig. 49] visualizaba a uno de los ancianos de la Ley, de rostro casi monstruoso, escondido detrás del trono de Herodes, dictándole con señas y palabras de odio lo que debía hacer. Con un veredicto casi pactado entre los príncipes de los judíos y Pilato, con razón, los iluminadores de las *Horas Da Costa* (ca. 1515, Nueva York, MoL,

[99] La presencia de los sanedritas en el encuentro entre Cristo y Herodes se convencionalizó a partir de finales de la Edad Media. Así, a los exponentes citados cabría añadir: el *Rosario Chester-Beatty* (Simon Bening, ca. 1540, Dublín, CBCo, CBL WMS 99, fol. 33v), el grabado sobre el tipo de Pieter van der Borcht I (1582-1592, Ámsterdam, RijM, RP-P-1906-3921), la estampa de *Cristo ante Herodes* de Antonie Wierix II (1583-1587, Ámsterdam, RijM, RP-P-1976-30-379-2), el trabajo de Johan Wierix (1576, Ámsterdam, RijM, RP-P-1907-1883(V) y el grabado de Jacques de Bie, que sigue el creado por Maarten de Vos (1598-1618, Ámsterdam, RijM, RP-P-1885-A-9662).

M.399, fol. 23v) o del *Libro de oración de Claude de France* (ca. 1517, Nueva York, MoL, M.1166, fol. 10r) ni tan siquiera dotaron al encuentro entre Cristo y Herodes de carácter judicial. En ambos manuscritos, el tetrarca se limita a asomar desde el balcón de su palacio al paso de la comitiva, con la que intercambia impresiones.





Figs. 48 y 49. Cristo ante Herodes. *Pasión de Cristo,* Hans Memling, ca. 1490. Turín, Museo Reale; placa de alabastro, principios del s. XVI. Londres, Victoria & Albert Museum, A.101-1946.

A partir del 1500, aquel legado bajomedieval fue compilado y reelaborado, con profusión de nuevos recursos expresivos, por una amplia nómina de grabadores, cuyas estampas contribuyeron a difundir la visualidad de Herodes. Hans Schäufelein 'el Viejo' (1506-1507, Middletown, DAC) [fig. 50], recogía los atributos regios convencionalizados en la tradición medieval, para caracterizar al tetrarca como un rey rabioso rodeado de compinches judíos, que se dirigía a un Cristo en actitud resignada.

De hecho, entre los grabadores modernos caló, con inusitado vigor, la idea de que Herodes fue un judío, en igualdad de poder –y con atributos comparables– a los ancianos de la *Mishná.* El mismo Albrecht Dürer (1509, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-1336) [fig. 51] o, contemporáneamente, Lucas Cranach 'el Viejo' (1509, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-4388V) lo coronaron con ricos *mitznefet* sacerdotales, a semejanza de la visualidad de Caifás. Aunque lejos del odio de los sanedritas y sus esbirros, Dürer y Cranach parecen resumir en el rostro de Herodes la cierta admiración hacia Jesús que, según el testimonio de Lucas, se había despertado en el tetrarca. Pero, aun con la vana curiosidad de Herodes,

Dürer no titubeó en visualizar al perro con que, tiempo atrás, Ludolfo de Sajonia había comparado al tetrarca; manido recurso simbólico, asociado a cada uno de los jueces de Cristo, sobre el que después regresarían, en sendos grabados, Dirck Volckertsz. Coornhert (1548, Ámsterdam, RijM), Hieronymus Wierix (1593, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-67.242) o Nicolaes de Bruyn (1635, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-70.382).




Figs. 50 y 51. Cristo ante Herodes. Hans Schäufelein ‘el Viejo’, 1506-1507. Middletown, Davison Art Center; Albrecht Dürer, 1509. Ámsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-1336.

Aquella mirada a Herodes como un judío de propósitos perversos, de honda raíz medieval, subyació a la creación de un lienzo, de la mano de Andrea Schiavone (1558-1562, Nápoles, MNCa) [fig. 52]. Abstraía el pintor italiano que Cristo habría sido llevado a disposición del tetrarca por un grupo de soldados, dirigido por el sumo sacerdote, que ahora trataba de arrancarle una declaración a Jesús. Pero Herodes, un judío con turbante –fruto, quizá, de las contaminaciones de la cruzada visual contra los turcos–, observaba la escena con un rostro desafiante en la medida que indiferente, consciente de no poder tomar partido alguno en la condena contra Cristo. El grabador flamenco Boetius Adams Bolswert hizo lo propio en el grabado *De transmissione ad Herodem* (1590-1622, Ámsterdam, RijM), al caracterizar a Herodes como un rey judío, asesorado por el tribunal de príncipes hebreos.

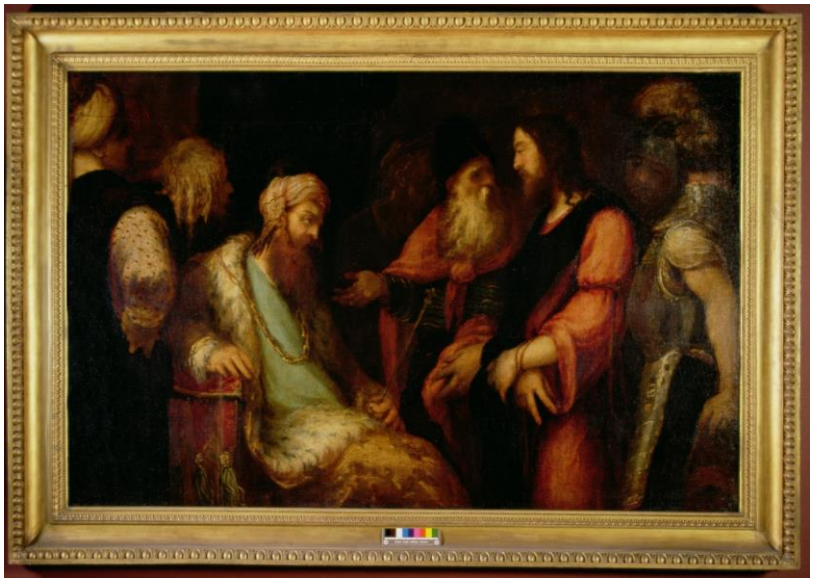


Fig. 52. Cristo ante Herodes. Andrea Schiavone, 1558-1562. Nápoles, Museo Nazionale di Capodimonte.

La tradición visual de Herodes, compilada en los grabados del quinientos, debió llegar a los virreinatos trasatlánticos de la mano de textos de teólogos hispanos, que brindaron a los artistas jugosas meditaciones en que basar sus imágenes. En este sentido, los jesuitas hispanos desempeñaron un papel protagonista en la ardua empresa de dotar a la Iglesia de la Contrarreforma de un renovado corpus literario. En aquellas «trincheras» trabajó el jesuita toledano Pedro de Ribadeneira, que ya ofreció una relectura del pasaje de san Lucas, cuando escribía: «Mas cuando Pilato entendió que el Salvador era natural de Galilea y de jurisdicción de Herodes, que en aquellos días estaba en Jerusalén, enviósele para que fuese juez en aquella causa, queriéndose descargar en ella y hacerse amigo, que antes no lo era»[100]. Más explícito en descripciones era otro jesuita influyente, Luis de la Palma:

> «Empezaron pues los cortesanos y soldados de guarda del Rey a hacer burla y mofa del Salvador con dichos, donaires, con apodos, y con risadas, y puede también que con golpes, como se suele hacer con un tonto en palacio. Y mandóle vestir Herodes con una vestidura blanca, como a inocente o mentecato, y no quiso conocer su negocio, sino volverle a Pilato, y habiéndose querido salir los dos afuera, y eximirse de esta causa, se vinieron a concertar los dos en la muerte del Señor afligiéndole cada uno por su parte, y dejándole a la voluntad de el otro, cuando por razón de su oficio debía cualquiera de ellos absolverle» (cap. XVIII, p. 179)[101].

Sobre aquellos cimientos visuales y literarios, unos pocos pintores virreinales del seiscientos y el setecientos trabajaron la visualidad de Herodes, casi siempre en el marco

[100] Schenone, H. H., op. cit., p. 208.
[101] Schenone, H. H., op. cit., p. 211.

de amplios programas pasionistas. Uno de aquellos ciclos visuales fue el encargado, a un anónimo limeño, para la iglesia del Pilar de Lima (s. XVIII) [fig. 53], que incluía un tipo ilustrado con un versillo, que lamentaba: «A donde Herodes le embía, la malisia y con desprecio, trata aquel Rey como a necio, la inmensa Sabiduría». Porque como Luis de la Palma había predicho, en aquella imagen, Cristo era sometido a toda clase de vejaciones en presencia del rey Herodes: un anciano judío, sentado en un singular trono, que resume la concepción que aquellos artistas debían tener del lejano Oriente. Particularmente, como parece abstraerse del texto acompañante, aquel anónimo limeño quiso inmortalizar los últimos instantes del frugal encuentro entre el tetrarca y Cristo, como se desprende de la túnica blanca con que Herodes hizo revestirlo justo antes de enviarlo de vuelta a Pilato; pero, sobre todo, como se evidencia en el gesto despachador que espeta el rey, después replicado por Miguel Cabrera, en una pintura para la iglesia de San Felipe Neri de Ciudad de México (1715-1768) [fig. 54], y que escondía la irrelevancia fáctica del tetrarca en el proceso judicial del Nazareno.



Figs. 53 y 54. Cristo ante Herodes. Anónimo limeño, s. XVIII, iglesia del Pilar, Lima; Miguel Cabrera, 1715-1768, iglesia de San Felipe Neri, Ciudad de México.

En cambio, Francisco Martínez, en su obra para el colegio de San Miguel de Belén (1740-1775), dotaba a la imposición de la túnica de una inusitada entidad. Seguramente buscando interpretaciones triunfalistas, el pintor disponía en primer plano la imagen de Cristo siendo revestido con una gran túnica por dos soldados, ante la mirada curiosa del rey Herodes.

Confluencia o simultaneidad, lo cierto es que la cita de san Lucas al vestido tuvo un fuerte arraigo en la visualidad barroca europea. Por ejemplo, en la estampa de Grégoire Huret (1664, Nueva York, MMA), que, como Martínez al otro lado del Atlántico, captaba el instante de la imposición del vestido; o en otra estampa sobre este tipo iconográfico de Gilliam van der Gouwen (1700, Ámsterdam, RijM, RP-P-1878-A-2054), que le endosaba a Cristo una túnica desbocada, de claro trasfondo burlón.

### *Cristo es enviado nuevamente a Pilato*

Relataba Lucas que «Herodes, con su guardia, después de despreciarle y burlarse de él, le puso un espléndido vestido y le remitió a Pilato» (Lc 23,11)[102], consciente de que el veredicto final sobre Cristo habría de dictarlo, *«pro tribunali sedens»*, el prefecto de la provincia. Así, la piedad popular volvía a meditar cómo Cristo habría sido prendido, por enésima vez, por la guardia del pretorio, para ser de nuevo –y definitivamente– puesto a disposición del gobernador.

El traslado definitivo de Cristo al pretorio fue objeto de atención artística a partir del alto medievo, cuando unos pocos dibujantes gustaron en visualizar aquella cita del Evangelio, a modo de «bisagra» narrativa entre interrogatorios o, sencillamente, como un pretexto en sus necesarias prácticas de dibujo. El primero de estos propósitos motivó la inclusión del tipo en un evangeliario constantinopolitano (s. XI, Florencia, BLF, Plut. VI.23, fol. 57r; s. XI, París, BNF, gr.74, fol. 57v) [fig. 60], en que una pareja de soldados empujaba a Cristo dirección del pretorio, guiada por los sumos sacerdotes.

En la visualidad protomoderna, Simon Bening fue pionera en la empresa de dar forma artística a aquel pasaje evangélico, en la ilustración de un libro de oración para el cardenal Alberto de Brandemburgo (1525-1530, Los Ángeles, PGM, Ms. Ludwig IX 19 (83.ML.115), fol. 147v) [fig. 55]. En sus páginas, el miniaturista flamenco invitaba a meditar –visualidad mediante– cómo Cristo, manso, abatido y ataviado con el vestido de paño que Herodes le había impuesto, regresaba al palacio de Pilato, retenido en medio de una enorme turba de soldados, que le azuzaban y se burlaban de él, sacándole la lengua. Agarrándose a viejas convenciones burlescas, a aquellos pobres salvajes, Bening los

[102] Como se ha referido, la cita de Lucas según la Vulgata indica: *«Sprevit autem illum Herodes cum exercitu suo et illusit indutum veste alba et remisit ad Pilatum»* (Lc 23,11).

asimilaba con un mísero perro, que, como ellos, caminaba a grandes zancadas mientras sacaba, derrotado, la lengua[103].





Figs. 55 y 56. Cristo es enviado nuevamente a Pilato. *Libro de oración de Alberto de Brandemburgo*, Simon Bening, 1525-1530. Los Ángeles, J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig IX 19 (83.ML.115), fol. 147v; Jacob Cornelisz. van Oostaten, 1521. Ámsterdam, Rijksmuseum, BI-1894-3729-30.

Aún lejos del pretorio que Bening había pintado, Jacob Cornelisz. van Oostaten trasladó a los observadores de su estampa (1521, Ámsterdam, RijM, BI-1894-3729-30) [fig. 56] al instante en que Herodes, concluido su breve encuentro con Cristo, lo envió de vuelta a Pilato, ataviado –como el evangelista indicaba– con un alba. Atendiendo a las órdenes del tetrarca, Cristo es inmediatamente retenido por dos guardias de rostros monstruosos, a quienes sigue un anciano de la Ley, en su afán por no perder ojo del juicio.

En cualquier caso, la tradición cristiana –y en ella sus artistas– siempre entendió que los palacios de Herodes y Pilato debían separarlos apenas unos pasos. Y esta fue, de hecho, la idea de espacialidad que transmitieron diversos artistas barrocos, encabezados por Sébastien Le Clerc I, autor de una influyente estampa que, no en vano, fue editada por múltiples talleres (s. XVII, Washington, NGA) [fig. 57]. El grabador francés inmortalizó el instante en que Cristo era llevado, escaleras abajo, camino del pretorio, a manos de un grupo de guardias, que era dirigido por uno de los sacerdotes.

[103] Marrow, J. H., op. cit., p. 38.



Fig. 57. Cristo es enviado nuevamente a Pilato. Sébastien Le Clerc I, s. XVII. Washington, National Gallery of Art.

En unas coordenadas espaciales y narrativas coincidentes trabajó, a la otra orilla del Atlántico, un anónimo ayacuchano, en el contexto de un encargo de la comunidad de Santa Teresa de Ayacucho (s. XVIII) [fig. 58]. Enfrentaba el pintor peruano, en torno a un mismo espacio urbano, a los palacios de Herodes y Pilato, donde tetrarca y prefecto, de condición hebrea indiferenciable, tomaban asiento de sus sedes, una vez más arropados por los sanedritas. Y así observaba cómo, un grupo de soldados arrastraba a Cristo, entre maltratos, de una orilla a la otra de la calle, ante la expectación matutina del vecindario, que Luis de la Palma había imaginado.



Figs. 58 y 59. Cristo es enviado nuevamente a Pilato. Francesc Tramulles, ca. 1760. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 027184-D.

Bebiendo en la tradición que lo precedía, el pintor catalán Francesc Tramulles (ca. 1760, Barcelona, MNAC, 027184-D) abstraía con el lápiz que, concluido el paso por el tribunal de Herodes, Cristo habría sido llevado escaleras abajo por un grupo de guardias del pretorio, protegidos detrás de armas y guiados por uno de ellos, que levantaba una lámpara[104].

### *Pilato presenta a Barrabás*

Los cuatro evangelistas afirman que, cada Pascua, «el procurador solía conceder al pueblo la libertad de un preso, el que quisieran» (Mt 27,15), respetando una antigua costumbre hebrea[105]. Pilato –según la narración bienintencionada del Evangelio– pudo ver en aquella vieja tradición la última oportunidad para amnistiar al encausado[106]. Entonces había un reo famoso, «llamado Barrabás, que estaba encarcelado con aquellos sediciosos que en el motín habían cometido un asesinato» (Mc 15,7)[107]; identificación como homicida en que confluyeron el resto de evangelistas, con la salvedad de san Juan, que sumó a ella su condición de *lêstês*, esto es, de ladrón (Jn 18,40).

El rumor de la condena a Cristo corría por las calles de Jerusalén y, según Marcos, «subió la gente y se puso a pedir lo que les solía conceder» (Mc 15,8). En cambio, Lucas consideraba más verosímil que Pilato hubiera convocado a la asamblea y el pueblo, para proceder a la elección entre Cristo y Barrabás:

> «Pilato convocó a los sumos sacerdotes, a los magistrados y al pueblo, y les dijo: 'Me habéis traído a este hombre como alborotador del pueblo, pero yo le he interrogado delante de vosotros y no he hallado en este hombre ninguno de los delitos de que le

[104] El tipo, de recorrido e impacto limitados, se documenta también en un libro de esbozos atribuido a Michael Wolgemut (Berlín, KK, MS 78b 3a, fol. 42r) y en unas *Meditaciones dominicas* polacas (ca. 1532, Cracovia, Convento carmelita, MS 287, fol. 68r) (Marrow, J. H., op. cit., pp. 79 y 82).

[105] La historicidad de la liberación, por la Pascua judía, de un preso por parte del procurador, ha sido discutida por la crítica, puesto que solamente está citada en los evangelios y, no sin reservas, en algún documento judío (Herranz Marco, M., «Un problema de crítica histórica en el relato de la Pasión: la liberación de Barrabás», *Estudios bíblicos*, 30/2 (1971), pp. 137 y 145-146; Delumeau, J. y Billon, G., op. cit., p. 46; Vermes, G., op. cit., pp. 58-60).

[106] Mauriac, François. *Vita di Gesù*, Casa Editrice Marietti, Génova: 1998, p. 103; Schiavone, A., op. cit., p. 104; Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), op. cit., p. XXXI.

[107] Sin embargo, el nombre con que las fuentes antiguas lo identificaron bien podría tratarse, en realidad, de un pseudónimo, ante la falta de un nombre cierto. Sea como fuere, el *Barabbâs* griego, derivado del arameo *Bar 'Abbâ* o *Bar Rabán*, puede significar «hijo de *Abbâ*», es decir, «hijo del padre». Dada la literalidad del nombre, para evitar eventuales confusiones entre este personaje perverso y Jesús, a quien los evangelios bautizaron como el «hijo de Dios», algunos autores se afanaron en puntualizar que Barrabás no era un nombre propio, sino un apelativo común de aquel hombre (Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), op. cit., p. 67).

> acusáis. Ni tampoco Herodes, porque nos lo ha remitido. Nada ha hecho, pues, que merezca la muerte. Así que le castigaré y le soltaré» (Lc 23,13-16).

Expuesto su dictamen exculpatorio, el gobernador procedió a dar cumplimiento a la amnistía pascual, preguntando a los allí congregados: «'¿A quien queréis que os suelte, a Barrabás o a Jesús, el llamado Cristo?'» (Mt 27,17) o, según la tradición de Marcos y Juan, el «Rey de los judíos» (Mc 15,9), pues «Pilato no pudo arrancar de su corazón que Jesús era el rey de los judíos, como si la misma verdad –acerca de la cual preguntó– lo hubiera grabado en él, como un título» (Agustín, *Tratados sobre el Ev. de Juan,* 115,5)[108]. El Evangelio era más prosaico cuando argüía que Pilato era consciente de que «los sumos sacerdotes le habían entregado por envidia. Pero los sumos sacerdotes incitaron a la gente a que dijeran que les soltase más bien a Barrabás» (Mc 15,9-11) y pidiese «la muerte de Jesús» (Mt 27,20). Así que la multitud, furiosa, respondió a Pilato:

> «'¡Fuera ése, suéltanos a Barrabás!' (…). Pilato les habló de nuevo, intentando librar a Jesús, pero ellos seguían gritando: '¡Crucifícale, crucifícale!'. Por tercera vez les dijo: 'Pero ¿qué mal ha hecho éste? No encuentro en él ningún delito que merezca la muerte; así que le castigaré y le soltaré'. Pero ellos insistían pidiendo a grandes voces que fuera crucificado y sus gritos eran cada vez más fuertes. Pilato sentenció que se cumpliera su demanda. Soltó, pues, al que habían pedido, el que estaba en la cárcel por motín y asesinato, y a Jesús se lo entregó a su voluntad» (Lc 23,18; 20-25)[109].

---

[108] Trad. esp. BCPI, vol. 4b, p. 378. Lleva a CCL 36,646: BAC 165,570.

[109] Según la *Vulgata,* el Evangelio de Mateo proclamaba, a propósito de Barrabás: «*Per diem autem sollemnem consueverat praeses dimittere turbae unum vinctum, quem voluissent. Habebant autem tunc vinctum insignem, qui dicebatur Barabbas. Congregatis ergo illis dixit Pilatus: 'Quem vultis dimittam vobis: Barabbam an Iesum, qui dicitur Christus?'. Sciebat enim quod per invidiam tradidissent eum. Sedente autem illo pro tribunali, misit ad illum uxor eius dicens: 'Nihil tibi et iusto illi. Multa enim passa sum hodie per visum propter eum'. Principes autem sacerdotum et seniores persuaserunt turbis, ut peterent Barabbam, Iesum vero perderent. Respondens autem praeses ait illis: 'Quem vultis vobis de duobus dimittam?'. At illi dixerunt: 'Barabbam!'. Dicit illis Pilatus: 'Quid igitur faciam de Iesu, qui dicitur Christus?'. Dicunt omnes: 'Crucifigatur!'. Ait autem: 'Quid enim mali fecit?'. At illi magis clamabant dicentes: 'Crucifigatur!'*» (Mt 27,15-23).
En términos muy similares, Marcos narraba: «*Per diem autem festum dimittere solebat illis unum ex vinctis, quem peterent. Erat autem qui dicebatur Barabbas, vinctus cum seditiosis, qui in seditione fecerant homicidium. Et cum ascendisset turba, coepit rogare, sicut faciebat illis. Pilatus autem respondit eis et dixit: 'Vultis dimittam vobis regem Iudaeorum?'. Sciebat enim quod per invidiam tradidissent eum summi sacerdotes. Pontifices autem concitaverunt turbam, ut magis Barabbam dimitteret eis. Pilatus autem iterum respondens aiebat illis: 'Quid ergo vultis faciam regi Iudaeorum?'. At illi iterum clamaverunt: 'Crucifige eum!'. Pilatus vero dicebat eis: 'Quid enim mali fecit?'. At illi magis clamaverunt: 'Crucifige eum!'. Pilatus autem, volens populo satisfacere, dimisit illis Barabbam et tradidit Iesum flagellis caesum, ut crucifigeretur*» (Mc 15,6-15).
El tercer evangelio sinóptico, el de san Lucas, relataba: «*Pilatus autem, convocatis principibus sacerdotum et magistratibus et plebe, dixit ad illos: 'Obtulistis mihi hunc hominem quasi avertentem populum, et ecce ego coram vobis interrogans nullam causam inveni in homine isto ex his, in quibus eum accusatis, sed neque Herodes; remisit enim illum ad nos. Et ecce nihil dignum morte actum est ei. Emendatum ergo illum dimittam'. Exclamavit autem universa turba dicens: 'Tolle hunc et dimitte nobis Barabbam!', qui erat propter seditionem quandam factam in civitate et homicidium missus in carcerem. Iterum autem Pilatus locutus est ad illos volens dimittere Iesum, at illi succlamabant dicentes: 'Crucifige, crucifige illum!'. Ille*

La Iglesia primitiva, representada en los textos de Orígenes, vio en aquel pasaje un nuevo pretexto para enrocarse, a ultranza, en la maldad inherente al pueblo hebreo, contra el que cargaba tintas bajo los siguientes términos: «Hay que ver cómo los ancianos y doctores de la ley persuaden e incitan al pueblo judío en contra de Jesús, para perderle (en lo que de ellos depende), y liberan a Barrabás; los turbas creyeron a sus príncipes y sacerdotes» (*Serie de comentarios al Ev. de Mateo*, 123)[110]. Y con el deicidio judío como *leitmotiv*, el Padre de la Iglesia oriental observaba en el pasaje una lucha encarnizada entre la virtud de Cristo y la maldad de sus enemigos:

> «Barrabás está puesto ciertamente para perpetrar en el alma de los hombres rebelión, guerra y homicidios. Jesús, al contrario, como Hijo de Dios, ha sido constituido paz, palabra y sabiduría para lograr todos los bienes. Cuando estaban, pues, prisioneros estos dos en lo humano y en el cuerpo, aquel pueblo reclamó que soltaran a Barrabás. Debido a este acto aquel pueblo no cesa de sufrir revueltas, homicidio y pillaje» (Orígenes, *Serie de comentarios al Ev. de Mateo*, 121)[111].

En otro plano exegético, el nombre –o pseudónimo– de Barrabás devino también fuente de comentarios patrísticos. Y así, por ejemplo, Hilario de Poitiers señalaba que «el significado del nombre de Barrabás es 'hijo del padre'. De esta manera se manifiesta el misterio de la futura incredulidad, al ser preferido el hijo del padre a Cristo, es decir, el Anticristo, hombre de pecado e hijo del diablo» (*Sobre el Ev. de Mateo*, 33,2)[112].

Aunque uno de los principales focos interpretativos a propósito del pasaje residió en el rol que Pilato habría desempeñado aquella mañana, siempre sujeto a la ambigüedad a que se subyugó, desde antiguo, a la fortuna del personaje, en estos versículos el Evangeliario había sido inusitadamente explícito sobre la voluntad exculpatoria del prefecto. Sobre ella volvieron muchos exégetas, como Juan Crisóstomo cuando escribía: «primero lo absolvió de toda culpa y entonces indicó que, incluso si no deseaban dejarlo ir libre a causa de su inocencia, de sobra merecía que lo favoreciesen permitiéndole beneficiarse de la época festiva» (*Homilías sobre el Ev. de Juan*, 84,1)[113]. Por su parte,

*autem tertio dixit ad illos: 'Quid enim mali fecit iste? Nullam causam mortis invenio in eo; corripiam ergo illum et dimittam'. At illi instabant vocibus magnis postulantes, ut crucifigeretur, et invalescebant voces eorum. Et Pilatus adiudicavit fieri petitionem eorum: dimisit autem eum, qui propter seditionem et homicidium missus fuerat in carcerem, quem petebant; Iesum vero tradidit voluntati eorum»* (Lc 23,13-25).

[110] Trad. esp. BCPI, vol. 1b, p. 343. Lleva a GCS 38/2,258.

[111] Trad. esp. BCPI, vol. 1b, p. 342. Lleva a GCS 38/2, 256-257.

[112] Trad. esp. BCPI, vol. 1b, p. 343. Lleva a SC 258,248-250.

[113] Trad. esp. BCPI, vol. 4b, p. 377. Lleva a PG 59,455: BPa 55,260.

Cirilo de Alejandría alineaba a Pilato con los judíos, pero le atribuía un raciocinio más benévolo:

> «Los judíos prefirieron a un ladrón antes que a aquel que no consideró como presa [robo] el ser igual a Dios Padre, sino que se humilló hasta nuestra miseria, para liberarnos del verdadero homicida, es decir, de Satanás. Por tanto, la asamblea de los judíos lo mató con sus gritos, aunque Pilato hubiera deseado ponerlo en libertad; de esta manera los que todavía no habían conocido la ley parecieron mejores con sus acciones que los que habían sido instruidos en la ley» (*Comentario al Ev. de Juan,* 12)[114].

Pero, incluso con la clarividencia bíblica, hubo autores cristianos que no salieron de su escepticismo sobre los auténticos propósitos de Pilato, visto el fatal desenlace de su juicio. El mismo san Jerónimo insinuaba que el pretor debía conocer cuál sería la elección de los judíos:

> «Pilato les ofrece la oportunidad de optar por el que quieren que deje en libertad, el ladrón o Jesús, sin dudar de que ellos elegirán a Jesús, pues sabía que lo habían entregado por envidia. Así se pone de manifiesto que la causa de la cruz es la envidia» (*Comentario al Ev. de Mateo,* 4,27,16)[115].

La primera visualidad de la presentación de Barrabás fue, con toda probabilidad, fruto de la –siempre creativa– iniciativa bizantina. Desde luego, los primeros exponentes documentados del tipo iconográfico salieron de los *scriptoria* imperiales. De ellos procede, en primera instancia, el *Evangeliario de Rossano* (s. VI, Rossano, MD, fol. 8v) [fig. 8], cuyos proyectistas contemplaron visualizar la infame elección judía entre Cristo y Barrabás. Del relato evangélico –que la imagen ilustraría–, los iluminadores interpretaban que, bajo las órdenes de Pilato, un joven guardia habría sacado del calabozo a Barrabás: un adulto de pelos alborotados y piel muy obscurecida, que es presentado a los príncipes de los judíos. La infamia hebrea para con Jesús se evidencia cuando el soldado, a capricho de los sumos sacerdotes, suelta las riendas que maniataban a Barrabás, que forcejea para encontrar la –inmerecida– libertad.

El camino iniciado por el *Evangeliario de Rossano* fue retomado, en el siglo XI, por los *scriptoria* constantinopolitanos, en la creación de diversos códices evangeliarios (Florencia, BLF, Plut. VI.23, fol. 57r; París, BNF, gr.74, fol. 57v) [fig. 60]. Ahora bien, de la extensa narración evangélica, sus ilustradores escogieron el instante clave: aquel en que el pretor, apoltronado en su sede, daba a elegir a los sumos sacerdotes entre la

[114] Trad. esp. BCPI, vol. 4b, p. 380. Lleva a Pusey 3,59-60.
[115] Trad. esp. BCPI, vol. 2, p. 290. Lleva a CCL 77,265-266: BPa 45,304.

liberación de Cristo o la de Barrabás: un adulto de pelos desastrados y barba desaguisada, que es retenido por dos guardias.



Fig. 60. La llevada de Herodes a Pilato y la presentación de Barrabás. Evangeliario constantinopolitano, s. XI, París, Bibliothèque Nationale de France, gr.74, fol. 57v.

Aquellas secuencias narrativas se codificaron en la tradición bizantina y, todavía en el siglo XIV, latían tras los murales de la iglesia monástica de la Ascensión de Dečani (1338-1347). Los fresquistas abstraían que Barrabás era llevado a disposición del pretor, ante la atenta mirada de los sumos sacerdotes, que parloteaban para liberar a aquel y así dar muerte en cruz a Cristo.

El odio judío –y contra los judíos– se desataba, más si cabe, en las páginas de un evangeliario copto destinado a Damieta (1178-1180, París, BNF, copte 13, fol. 82v) [fig. 61]. Visualizaban sus iluminadores que, presentados Cristo y Barrabás ante los sanedritas, los judíos clamaban enloquecidos por la crucifixión del Nazareno, como los evangelistas habían relatado. Era entonces cuando –por el método simultáneo– Pilato pedía al servicio del pretorio que le trajeran una vasija con que lavarse las manos, para desentenderse del futuro que le deparara, en manos de los judíos, a Jesús.



Fig. 61. La presentación de Barrabás y el lavatorio de manos. Evangeliario copto, 1178-1180. París, Bibliothèque Nationale de France, copte 13, fol. 82v.

Aun con los parámetros ideológicos que el Evangelio había brindado, Jacopo da Varazze, tratadista muy beligerante con las intenciones reales de Pilato –como su leyenda evidenció–, repartió las culpas del indulto de Barrabás entre los judíos y su gobernador, cuando, parafraseando a san Agustín, explicaba cómo, durante el interrogatorio, vino a la mente de Pilato «el recuerdo de que era costumbre entre los judíos indultar a uno de los procesados con ocasión de la fiesta de la Pascua; y en cuanto se acordó de esto interrumpió la vista del juicio y salió de la sala a proponer al pueblo la cuestión del indulto, y a su regreso ya no continuó averiguando por sí mismo lo que anteriormente había tratado de averiguar» (*La Pasión del Señor,* cap. LIII, p. 219).

En cambio, Ludolfo de Sajonia exculpaba a Pilato de cualquier responsabilidad en la liberación de Barrabás, «famoso ladrón de incriminada fama» e «indigno de la vida» (*Lo quart del Cartoxà, De hora de tercia,* fol. 33r). Siguiendo su ejemplo, a fines del cuatrocientos, sor Isabel de Villena, en el capítulo CLXVII de su *Vita Christi*, dedicado a *«Com Pilat, excusant lo Senyor, dix als jueus qual volien fos deslliurat: Jesús o Barrabàs…»,* insistía en su ferviente propósito de dulcificar el rol desempeñado por el gobernador, que incluso osaba a amonestar a los judíos, exclamando: *«¡Oh, com sou inoportuns! Haveu-me portat aquest home, dient que es enganador del poble. Jo l'he bé examinat en presència vostra, e el remés a Herodes perquè fos mils vista aquesta faena: ell ni jo no trobam causa de mort en aquest home, ne és culpable de en nenguna cosa de quantes lo acusau»* (cap. CLXVII, pp. 370-371). En un mismo sentido, Buenaventura ya subrayaba, siguiendo lo anunciado por los santos Padres, que la liberación de Barrabás evidenciaba la maldad de los judíos[116].

Sin una tradición demasiado pesada en su acervo, los artistas bajomedievales y modernos dieron rienda suelta a formas de expresión hasta la fecha inexploradas. Pionero en aquella empresa fue Jean Fouquet, en la iluminación del libro de *Horas* de Étienne Chevalier (1452-1460, Chantilly, MCo, Ms. 71) [fig. 62]. El pintor francés conminaba a los lectores del libro a visualizar cómo, en el interior del pretorio, Pilato debía enfrentarse, en una mezcla de tensión e incredulidad, a la condena a la cruz que los príncipes de los judíos pedían para Cristo. Dando cumplimiento a la consuetud hebrea, en el sótano del palacio, un soldado judío abre la puerta del calabozo, de la que sale raudo Barrabás: un

[116] Poppi, A. M., op. cit., p. 91.

presidiario de vello abundante, piel obscurecida y escueto vestido, que agradece el gesto de su liberador, en tanto que unos carpinteros labran ya la cruz.




Figs. 62 y 63. La presentación de Barrabás. *Libro de horas de Étienne Chevalier*, Jean Fouquet, 1452-1460. Chantilly, Musée Condé, Ms. 71; Urs Graf, 1506. Londres, Victoria & Albert Museum, 19696.

Esta debió ser la tradición que recogió Philips Galle, cuando en una estampa (1573, Ámsterdam, RijM, RP-P-2017-6080-32) visualizaba a Barrabás agarrado a las rejas de un calabozo semisubterráneo, parando el oído para conocer la decisión final de los judíos, porque escuchaba que el populacho que había acudido al pretorio reclamaba su liberación. Lo hacían, incluso, los guardias que, abajo, aguardan el dictamen definitivo de su pueblo, para abrir el calabozo y dejar en libertad a aquel vulgar criminal, de rostro enloquecido.

La mirada tumultuaria, coherente con la narración evangélica, que la visualidad bajomedieval configuró fue después secundada por Urs Graf, que en su versión en estampa del tipo iconográfico (1506, Londres, VAM, 19696) [fig. 63] abstraía a Pilato en pie, amparado detrás de una gran vara de mando, envuelta por una filacteria que desvelaba las intenciones del pretor y su pueblo para con Cristo: *Pilatus autem iterum respondens aiebat illis: 'Quid ergo vultis faciam regi Iudaeorum?'. At illi iterum clamaverunt: 'Crucifige eum!',* (Mc 15,12-13). Como la *Vulgata* describía, así pedía el populacho y sus príncipes la sangre de Cristo, aunque ello supusiera liberar a Barrabás, todavía retenido por diversos guardias.

No obstante, estas propuestas, de cierta complejidad narrativa, apenas cosecharon seguidores. Más ecos se ganó el grabado que Hieronymus Wierix diseñó para ilustrar las *Anotaciones y Meditaciones en los Evangelios* del jesuita Jerónimo Nadal (1595), titulado *Quae gesta sunt, postquam reductus est ad Pilatum* [fig. 64]. En estricta obediencia a las Escrituras –que el volumen recogía–, el grabador flamenco interpretaba que Pilato salió al balcón del pretorio, para presentar, por un lado, a Cristo, que observa indiferente lo que sucede a su alrededor; y por otro Barrabás, un bandido atento a la resolución del pueblo. Abajo se agolpa una multitud de judíos, entre la que se han infiltrado sus príncipes, para adoctrinarlos sobre la conveniencia de pedir la sangre de Cristo.

A la llegada de la obra del Padre Nadal a los virreinatos hispánicos, el grabado de Wierix cosechó una amplia nómina de seguidores[117]. La estampa del flamenco llegó a las manos del pintor, anónimo, que creó los murales del santuario de Guadalupe de Zacatecas (s. XVIII) [fig. 65]; y más tarde fue copiado, sin demasiado espacio a la creatividad, por Faustino Galindo en el convento de Santa Clara de Ayacucho (1742-1770) y por Miguel Antonio Martínez de Pocasangre, en su obra mural para el santuario de Jesús Nazareno de Atotonilco, en México (1750) [fig. 66].

[117] Schenone, H. H., op. cit., pp. 212-213.




Figs. 64, 65 y 66. La presentación de Barrabás. *Anotaciones y Meditaciones en los Evangelios* de Jerónimo Nadal, Hieronymus Wierix, 1595; murales del santuario de Guadalupe, Zacatecas, s. XVIII; pinturas murales del santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Antonio Martínez de Pocasangre, 1750.

Si bien, fuera de la larga sombra de Wierix, el Barroco europeo y virreinal produjo obras singulares. Este es el caso del grabado diseñado por Johann Wilhelm Baur (1682, Nueva York, MMA, 59.644.101), que proponía una imagen dividida en dos escenarios: una sala interior del pretorio, en que Cristo espera, cabizbajo, el veredicto del pueblo judío, que pide a Pilato su sangre de puertas para afuera.



Fig. 67. La presentación de Barrabás. Melchior Küsel, después de Johann Wilhelm Baur, 1670. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 59.644.101.

Lejos de las distancias –tradicionales– entre el prefecto y su pueblo, que pudiera significar su desvinculación con las intenciones de los judíos, Christian Bernhard Rode (1781, Londres, BMu, 1854,1020.451), Pilato se agarra amigable al sumo sacerdote, para preguntarle a quien prefiere que libere. El lavatorio de manos se convertía, así, en un gesto falso[118].

### *Pilato se lava las manos*

La visualidad de Poncio Pilato –y la fortuna popular que esta contribuyó a crear– ha estado desde época tardoromana estrechamente ligada al gesto del lavatorio de manos. Los orígenes de las expresiones (artísticas, lingüísticas, gestuales, etc.) en torno a aquel signo, se encuentran en una cita del Evangelio de Mateo, que atribuía a Pilato un gesto propio del pueblo que gobernaba[119]:

> «Entonces Pilato, viendo que nada adelantaba, sino que más bien se promovía tumulto, tomó agua y se lavó las manos delante de la gente diciendo: 'Inocente soy de la sangre de este justo. Vosotros veréis'. Y todo el pueblo respondió: '¡Su sangre sobre nosotros y sobre nuestros hijos!'» (Mt 27,24)[120].

A esta cita más tarde se sumaron –ya fuera de la canonicidad– el *Evangelio de Pedro*, el *Evangelio de Mani* y, sobre todo, el *Acta de Pilato*, que se recreó en lo descrito por Mateo, implicando en el suceso a los oficiales del prefecto, que encontraron un lugar protagonista en la futura visualidad del pasaje:

> «Pilato, lleno de ira, salió del pretorio y les dijo: 'Tomo al sol por testigo de que no encuentro falta en este hombre' (…). Al ver esto, Pilato ordenó a sus oficiales que trajeran agua. Lavándose luego las manos con el agua, dijo al pueblo: 'Soy inocente de la sangre de este buen hombre. Procurad que no muera injustamente, pues ni yo he hallado falta en él, ni Herodes; a causa de esto me lo ha devuelto'. Dijeron los judíos: 'Su sangre sobre nosotros y sobre nuestros hijos'»[121].

---

[118] A los exponentes del tipo antes citados cabría sumar un capitel en la cripta de la basílica de Saint-Denis (1000-1144), una miscelánea de la Pasión (1280-1299, Cambridge, SJCL, K.21, fol. 50v), el *Evangeliario de Iván Alexander* (1356, Londres, BL, Add.39627, fol. 131r), que recoge una réplica de los –citados– evangeliarios constantinopolitanos del siglo XI; una pintura en la capilla de la Tercera Orden Franciscana de Lima (s. XVII), unos estudios de Mazzucchelli da Morazone (principios del s. XVII, París, ML, INV 14167, Recto) o un grabado de Daniel Nikolaus Chodowiecki (1785, Ámsterdam, RijM).
[119] Réau, L., *Iconografía del arte cristiano*, Serbal, Barcelona, 2002, p. 469.
[120] Narra la *Vulgata: «Videns autem Pilatus quia nihil proficeret, sed magis tumultus fieret, accepta aqua, lavit manus coram turba dicens: 'Innocens ego sum a sanguine hoc; vos videritis!'»* (Mt 27,24).
[121] Citado por Martí i Aixalà, J., op. cit., p. 5 y Hourihane, C., op. cit., p. 68.

El *leitmotiv* del *Acta de Pilato* fue la exculpación –juramento al dios sol incluido– al prefecto imperial. A su influyente campaña de dulcificación se sumaron los Padres de la Iglesia, ensimismados defensores de la maldad judía. A su odio, y a las dificultades de Pilato para sortearlo, se refería el mismo papa León Magno en sus prédicas:

> «Teméis volveros impuros matando a aquel cuya sangre pedís que caiga sobre vosotros y sobre vuestros hijos. Si vuestra impiedad no consuma un crimen tan grande, dejad al gobernador que juzgue según sus sentimientos. Mas, al mostraros obstinados y violentos contra él, no le dejáis que se aparte de esto que vosotros mismos rehusáis, diciendo falazmente lo contrario. Si pecó Pilato haciendo lo que no quiso, en vuestra conciencia recayó lo que fomentó vuestro furor» (*Sermones,* 57,3)[122].

Incluso, Juan Crisóstomo no dudaba en señalar la locura desatada del pueblo judío, antítesis de la misericordia que el –triple– Dios cristiano tuvo con aquellos hebreos que, arrepentidos por el pecado cometido, se sometieron a la necesaria penitencia:

> «Pero mirad también aquí la extrema locura de los enemigos de Cristo. Tal es el impulso irracional y la pasión perversa: no deja ver nada de lo que conviene. Porque pase que os maldigáis a vosotros mismos, pero ¿por qué habéis de extender también la maldición a vuestros hijos? Sin embargo, el Señor, misericordioso, no obstante, esa locura contra ellos mismos y contra sus hijos, anuló la sentencia no sólo en cuanto a los hijos, sino en cuanto a ellos mismos, y recibió a cuantos hicieron penitencia y los colmó de infinitos bienes» (*Homilías sobre el Ev. de Mateo,* 86,2)[123].

Pilato había insistido en la inocencia del Nazareno, pero enfrente suyo encontró a los recelos judíos, que –como Crisóstomo recordaba– cargaron, junto a sus hijos, con la culpa de la muerte de un inocente; afirmación que se usó como pretexto en las acusaciones de signo deicida contra las comunidades hebreas medievales[124]. Pero, aun con la locura de los judíos, Crisóstomo no libraba de toda culpa a Pilato. Más bien, en la ambigüedad que caracterizó la leyenda del prefecto, señalaba lo negligente de su dictablanda con sus subordinados:

> «Entonces [Pilato], ¿por qué lo entregas?, ¿por qué no lo sacas de entre sus garras, como hizo el centurión con Pablo? También él sabía que hubiera dado gusto a los judíos entregando al Apóstol, y por causa de este se levantó un tumulto y sedición; pero se mantuvo firme frente a todo. No así Pilato, que fue un cobarde y un débil. Todo estaba allí corrompido, porque ni el gobernador supo hacer frente al pueblo, ni el pueblo a sus dirigentes. No les quedaba, pues, justificación alguna y por ello cada vez gritaban más, es decir, con más fuerza: 'Que sea crucificado'. Porque no sólo querían matarlo, sino

[122] Trad. esp. BCPI, vol. 1b, p. 344. Lleva a SC 74,47: BAC 291,233-234.
[123] Trad. esp. BCPI, vol. 1b, p. 346. Lleva a PG 58,766: BAC 146,676.
[124] Espí Forcén, C., op. cit., p. 12.

> añadir a la muerte la ignominia, y cuanto más lo contradecía el juez, más se obstinaban en vociferar lo mismo» (Juan Crisóstomo, *Homilías sobre el Ev. de Mateo,* 86,2)[125].

Después de tan triste proceso, Cristo había vencido, en la boca y manos de Pilato, sobre sus enemigos; era la antesala de la victoria definitiva en la cruz. Máximo de Turín predicaba a propósito que «Cristo vence cuando es juzgado, como se demostró cuando Pilato afirmó: 'Inocente soy de la sangre de este justo'. Por tanto, es mejor la situación de quien es reconocido como inocente sin necesidad de defensa alguna» (*Sermones,* 57,1)[126].

Es más, diversos santos Padres observaron en el lavatorio de manos de Pilato una prefigura del bautismo cristiano. En definitiva, el bautismo, sacramento clave en la Iglesia primitiva[127], era un acto de lavatorio, con que se despojaba al alma del catecúmeno de las insidias del Pecado Original, que Cristo vino a redimir mediante su Pasión. No les faltaba tampoco a aquellos razonamientos un –supuesto– respaldo escriturario: el lavado de las manos en agua como gesto para la remisión de las faltas ya estuvo latente en la tradición veterotestamentaria (Lv 1,16,27; Ez 38,25), y por herencia del judaísmo, el cristianismo se apropió de él, en el Evangelio y en la liturgia eucarística, en que aquel signo se incluyó en el prefacio[128].

Sobre estos fundamentos teológicos, Tertuliano comparaba el agua del bautismo con la usada por Pilato, que con aquel gesto habría abrazado la fe de Cristo. Imaginativa conversión sobre la que después volvió Eusebio de Cesarea, que auguraba los intentos del pretor por convertir al cristianismo a Tiberio; peregrina idea en que pudieron abrevar los creadores de la correspondencia, apócrifa, entre el prefecto y su emperador[129]. Por su parte, Cirilo de Jerusalén vinculaba el lavatorio del pretor con el agua emanada del costado de Cristo crucificado (Jn 19,34); y, persiguiendo un mismo propósito, Jerónimo insinuaba[130]:

> «Pilato tomó agua según la palabra del profeta: 'Lavaré mis manos entre los inocentes' (Sl 25,6), a fin de que el lavado de sus manos purificara las obras de los gentiles y nos hiciera, de alguna manera, ajenos a la impiedad de los judíos que gritaban: '¡Crucifícalo!'» (*Comentario al Ev. de Mateo*)[131].

---

[125] Trad. esp. BCPI, vol. 1b, p. 344. Lleva a PG 58,765: BAC 146,675.
[126] Trad. esp. BCPI, vol. 1b, pp. 344-345. Lleva a CCL 23,228.
[127] Grabar, A., *Early Christian Iconography: A Study of Its Origins*. Princeton University Press, Princeton, 1968, p. 10.
[128] Hourihane, C., op. cit., 2009, p. 71.
[129] Espí Forcén, C., op. cit., p. 20.
[130] Martí i Aixalà, J., op. cit., pp. 5-6.
[131] Trad. esp. BCPI, vol. 1b, pp. 344-345. Lleva a CCL 77,266-267: BPa 45,306-307.

Ante semejante alud de comentarios bautismales, resulta sorprendente el tímido desarrollo que, en la primera visualidad cristiana, conoció el tipo iconográfico del bautismo de Cristo en el Jordán. Por ello, Hourihane (2009) sugería que la primera visualidad bautismal pudo vehicularse a través de imágenes simbólicas emanadas del Nuevo Testamento, como el lavatorio de pies de Cristo a sus discípulos, ritual instaurador de su labor apostólica; o el mismo lavatorio de manos de Pilato, confirmación de la cristianización del pretor, y de amplísima atención artística en la Antigüedad tardía[132].

Lecturas bautismales aparte, al desarrollo de la visualidad del lavatorio de manos debió contribuir decisivamente la benevolencia –ya acreditada– con que muchos Padres de la Iglesia y una larga nómina de autores apócrifos juzgaron la figura de Pilato; espaldarazo literario en la creación de un tipo iconográfico que, ahora por la vía visual, acreditó –entre silencios ambiguos– la voluntad exculpatoria de Pilato, frente al deicidio judío.

Tal fue la relevancia que, en su particular retórica de la Pasión, la Iglesia primitiva concedió a Pilato, que su purificación superó el mismo protagonismo de Cristo[133], porque el lavatorio de manos del pretor resumía, sin necesidad de truculencias, el destino redentor del Hijo de Dios. En el plano visual, estas lecturas veladas de la Pasión cobraron especial vigor en las moradas de reposo eterno de que los primeros cristianos –de alta alcurnia– se proveyeron, gracias a que aquellas retóricas, expresadas por la primera Iglesia, debieron ser bien entendidas por los talleres escultóricos romanos, que asumieron un grueso de la demanda de sarcófagos entre los siglos IV y V.

Los anhelos de salvación de la clientela pronto se sintetizaron, sobre los frontales de los sarcófagos, en un catálogo –casi seriado– de imágenes salvíficas, que narraban las admirables obras de Cristo y sus discípulos más venerados; vías en la apertura de la Nueva Alianza, en cuya fe habían muerto aquellas personas. Entre aquellas imágenes abundaron las del lavatorio –bautismal– de Pilato.

Hacia mediados del trescientos, entre los talleres escultóricos romanos se fijó una configuración icónica, de asentimiento casi unánime. Esta debió construirse –y difundirse entre talleres– en el cincelado de elaboradas obras, como el *Sarcófago de Junio Basso*

[132] Hourihane, C., op. cit., p. 73.
[133] Hourihane, C., op. cit., p. 2.

(359, Roma, MTP) [fig. 68][134] o una caja, contemporánea, destinada al cementerio de Domitilla (ca. 350, Roma, MV, MV.31525.0.0). Ya en la década central del siglo IV, un sarcófago y otro proponían, sin apenas discrepancias, un tipo dual, con una columnilla de la estructura del sarcófago como divisoria. A un lado, los escultores inmortalizaban a Pilato entronizado en una *sella curulis* y con las piernas cruzadas: gesto tomado, según Schapiro (2016), de las escenas de tributo clásicas, en que aquel rasgo se usó para ensalzar la autoridad sobrenatural de los gobernantes homenajeados. En el plano cristiano, en ambos sarcófagos, Pilato fue visualizado apartando, con gestos muy meditabundos, la mirada de su consejero, para fiel al derecho, desvincularse del futuro que le deparara a Cristo en manos de los judíos. Con aquella misma intención, el pretor había llamado al oficial –de la tradición apócrifa– para que, con un aguamanil y un cacito, le lavara las manos y, con ellas, la culpa[135].

Enfrente de él comparece Jesús, que, si bien no es citado en el pasaje, para muchos artistas fue necesario en la narración de la victoria de su Verdad, en que los Padres de la Iglesia habían insistido[136]. Aunque otros escultores, como los del *Sarcófago de la casta Susana* de Les Alyscamps (mediados del s. IV, Arlés, MAP)[137], prescindieron de la figura de Cristo. De hecho, aquella imagen de Cristo entre soldados, frecuente en los sarcófagos tardoantiguos, suscitó –como se señaló– cierta controversia historiográfica, entre quienes identificaban en ella un prendimiento casi conceptual y quienes la relacionaron con el tipo, contiguo, del lavatorio de manos de Pilato[138].

[134] Saggiorato, A., op. cit., pp. 25-29.
[135] Martí i Aixalà, J., op. cit., pp. 9-10 y 13.
[136] Hourihane, C., op. cit., p. 54.
[137] Saggiorato, A., op. cit., pp. 15-16.
[138] Saggiorato, A., op. cit., pp. 70-72.



Fig. 68. Pilato se lava las manos. *Sarcófago de Junio Basso,* 359, Roma, Museo del Tesoro de San Pedro.

La visión positiva de Pilato que, en sintonía con las fuentes cristianas, ofrecieron aquellos primeros talleres, pudo contribuir a la amplia difusión de aquel modelo, que los talleres romanos estamparon, con destino a la Galia, en el *Sarcófago de los compañeros de san Mauricio,* de San Víctor de Marsella (segunda mitad del s. IV), o en el *Sarcófago de la Traditio Legis,* de Les Alyscamps (finales del s. IV, Arlés, MAP, FAN.92.00.2487) [fig. 69]. Ambos sarcófagos priorizaban de nuevo la humanidad de Pilato, cuando volvía su cabeza para desvincularse de aquella condena injusta[139].

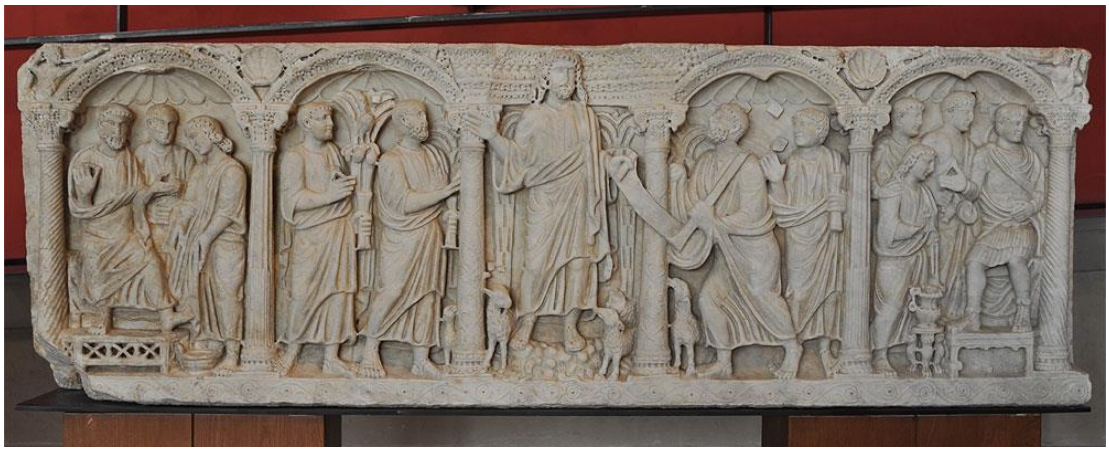


Fig. 69. Pilato se lava las manos. *Sarcófago de la Traditio Legis*, de Les Alyscamps, finales del s. IV. Arlés, Musée de l'Arles et de la Provence Antiques, FAN.92.00.2487.

[139] Con origen en los sarcófagos tardoantiguos, el gesto del giro de la cabeza se codificó en la tradición visual cristiana. Sobre ella volvieron un sarcófago de columnas en la basílica de Santa María Magdalena de Saint-Maximin-la-Sainte-Baume (s. IV); otro sarcófago columnado (ca. 360-370, Roma, MV, inv. n. 171), un sarcófago fragmentario de San Pedro del Vaticano (370-400, Roma, MV, MV.31486.3.1), un sarcófago, ahora fragmentario, de San Sebastián de Roma (375-399, Repertorium, I 0211); un sarcófago de columnas en la capilla de Saint-Baudile de Nimes (antes del 380), un sarcófago de friso en San Valentino de Roma (finales del s. IV), los murales de la iglesia de Santa María y San Clemente de Schwarzrheindorf (tercer cuarto del s. XII); o un panel de madera normando (comienzos del s. XVI, Nueva York, MMA, 50.147.28).

No obstante, en el corpus funerario tardoantiguo no faltan, más puntualmente, las imágenes en que Pilato se implica, menos dubitativo, en el lavado de sus manos, que aquí cobra connotaciones ambiguas. El pretor atiende sin amagos al criado a quien ha llamado en un sarcófago de columnas en la basílica de San Pedro del Vaticano (tercer cuarto del s. IV, Repertorium, I 0677) o en otra caja romana (380-399, Roma, MV, MV.31487.0.0) [fig. 70].



Fig. 70. Pilato se lava las manos. Sarcófago de columnas, 380-399, Roma, Musei Vaticani, MV.31487.0.0.

En esta tradición abrevaron los talladores del *Cofre de Brescia* (350-374, Brescia, MSG) [fig. 71], que revistieron al juicio evangélico con las insignias del Imperio, al que Pilato representaba en la provincia de Judea. Es más, ultrapasando los atributos militares que muchos artistas le habían inferido, en manos de los creadores de la lipsanoteca Pilato devino un pseudo-emperador, apoltronado sobre una lujosa *sella* acolchada, y revestido con la *toga picta*, la diadema y las sandalias, atuendos propios de tal dignidad. Aquella pompa, propia de los juicios imperiales, se completaba en la presencia, tras el trono, de un tribunal de consejeros: en la jurisprudencia romana, juristas que asesoraban a los altos magistrados, proporcionándoles las aclaraciones legales necesarias y formulándoles, por último, la sentencia que debían pronunciar ante el tribunal[140]. Siguiendo sus consejos, el pretor, de semblante solemne –e intenciones ambiguas–, ofrece sus manos a un servidor de palacio, que vierte sobre ellas el agua exculpatoria[141]. Frente a la parafernalia de unos, hundido bajo el entarimado, Cristo comparece, oprimido pero paciente, ante el juez.

[140] Bréhier, L., *L'Art Chrétien. Son développement iconographique des origines a nos jours*, Librairie Renouard – H. Laurens Éditeur, París, 1928, p. 102; Saggiorato, A., op. cit., pp. 11-12 y 39.
[141] El agua es vertida sobre las manos de Pilato, o bien ofrecida, por parte del oficial que el *Acta de Pilato* cita en un leccionario bizantino de San Giorgio dei Greci de Venecia (s. XI, Venecia, IESB, cod. 2, fol. 300v), en las pinturas parietales de Sant'Angelo in Formis (ca. 1080), en un evangeliario procedente de Damieta (1178-1180), en el candelabro pascual de San Paolo fuori le Mura de Roma (1180-1220), en un



Fig. 71. Pilato se lava las manos. *Cofre de Brescia*, 350-374. Brescia, Museo Santa Giulia.

El agua purificadora también sella el desentendimiento –negligente– de Pilato en otro cofre de la Pasión (420-430, Londres, BMu, 1856,0623.4) [fig. 72]. De hecho, aquel taller romano entendió el lavatorio de manos como la sentencia final: lavadas las manos del prefecto –y confiada la suerte de Cristo en los judíos–, Jesús carga con la cruz camino del Calvario[142].

salterio-libro de horas parisino (1228-1234, Nueva York, MoL, M.153, fol. 20v), díptico de marfil parisino (1250-1270, Saint Louis, SLAM, 183:1928), en el *Díptico de Soissons* (1260-1280, Londres, VAM, 211-1865); en otro díptico (1280-1320, Detroit, DIA, 1942.138-139), en un cáliz suizo de la catedral de Västerås (s. XIV), en las *Horas Saligny* (ca. 1300, Nueva York, MoL, M.60, fol. 17v), en un panel pétreo (1320-1330, Antwerp, MBM, 2101), en una tabla florentina (ca. 1350, Detroit, DIA, 44.219), en un frontal de altar textil del monasterio de Fischbeck (1330-1340), en un *Speculum Humanae Salvationis* (1380-1399, Nueva York, MoL, M.140, fol. 46v), en una Biblia picta de Suabia (1380-1399, Nueva York, MoL, M.268, fol. 31r), en una tabla de un altar de la Pasión de Westfalia (ca. 1400, Kreuzlingen, HKC), en una tabla colonesa (1410-1420, Berlín, GG, 1224), en la *Biblia Pauperum Weigel-Felix* (ca. 1435, Nueva York, MoL, M.230, fol. 13v), en las *Horas Coëtivy* (ca. 1443, Dublín, CBCo, W.82, fol. 46v), en un libro de oración de Núremberg (ca. 1450, Nueva York, BM, MA 77, fol. 8v), en un *Speculum Humanae Salvationis* de Augsburgo (1450-1460, Nueva York, MoL, M.782, fol. 83r), en un libro de horas (1471-1485, Nueva York, MoL, M.815, fol. 64r), en un grabado de Ludwig Schongauer (1479-1494, Nueva York, MMA), en un *Speculum Humanae Salvationis* de Basilea (ca. 1476, Nueva York, MoL, M.158, fol. 37r), en el libro de horas de la reina Margarita (ca. 1480, Nueva York, MoL, M.253, fol. 70v), en un libro de horas de Rouen (ca. 1480, Nueva York, MoL, M.131, fol. 67r), en las Horas Croesinck (ca. 1494, Nueva York, MoL, M.1078, fol. 44v), en una placa esmaltada italiana (ss. XVI-XVII, Washington DC, SDM), en un panel de madera normando (comienzos del s. XVI, Nueva York, MMA, 50.147.28), en un libro de horas (ca. 1500, Nueva York, MoL, M.156, fol. 148r), en unas horas parisinas (ca. 1500, Nueva York, MoL, H.5, fol. 26v), en un retablo de Amberes (1511-1520, Melbourne, NGV), en un relieve en la iglesia de San Juan de Hammelburg (1520), en un dibujo de Dirck Barendsz (1570s, Washington DC, NGA), en un grabado sobre el tipo de Andrea Giambologna (1585, Nueva York, MMA, 22.73.3-98), en un lienzo de Leonaert Bramer (ca. 1640, Sibiu, MNBr) o en un plato cerámico (finales del s. XVIII, Roma, MV, MV.120539.0.0).

[142] El binomio –panorámico o cíclico– entre el lavatorio de manos y la llevada de Cristo a la cruz, síntoma de la comprensión del pasaje como una condena firma contra Cristo, está también presente en un libro de horas (ca. 1500, Nueva York, MoL, M.156, fol. 148r), en un dibujo de Dirck Barendsz (1570s, Washington DC, NGA) o en un plato cerámico (finales del s. XVIII, Roma, MV, MV.120539.0.0).



Fig. 72. Pilato se lava las manos. Cofre de la Pasión, 420-430. Londres, British Museum, 1856,0623.4.

Aun con este viraje hacia la negligencia, en las puertas de Santa Sabina de Roma (primera mitad del s. V) Pilato todavía fue mostrado muy dudoso y deseoso de desligarse de una eventual ejecución de Cristo, a semejanza de lo que continuaban expresando los sarcófagos de la época, como el de los *Santos Nabor y Félix* de San Ambrosio de Milán (mediados del s. V).

Las convenciones narrativas gestadas en el bajo Imperio fueron reproducidas, con deliberada conciencia imperial, por los talleres artísticos de las cortes germánicas. En el reino ostrogodo, los anhelos imperiales de Teodorico se reafirmaron en los ricos mosaicos con que el emperador forró su capilla palatina de Rávena, la iglesia de San Apolinar el Nuevo (500-520)[143] [fig. 73]. Como narraban venerables sarcófagos y arquetas clásicas, el taller ravenés captó el instante en que un oficial de Pilato vertía el agua sobre las manos de su amo, que venía siguiendo las directrices que sus consejeros le indicaban. Con aquel gesto, el juez se desligaba de las atrocidades que los judíos, por primera vez presentes en la imagen, vertían sobre Cristo[144].

[143] Dresken-Weiland, J., *Mosaici di Ravenna*, Jaca Book, Milán, 2016, p. 154.
[144] La presencia de los príncipes de los judíos en el lavatorio de manos se documenta en una tabla florentina (ca. 1350, Detroit, DIA, 44.219), en una tabla de un altar de la Pasión de Westfalia (ca. 1400, Kreuzlingen, HKC), en la *Biblia Pauperum Weigel-Felix* (ca. 1435, Nueva York, MoL, M.230, fol. 13v), en las *Horas Coëtivy* (ca. 1443, Dublín, CBCo, W.82, fol. 46v), en un *Speculum Humanae Salvationis* de Basilea (ca. 1476, Nueva York, MoL, M.158, fol. 37r), en una placa esmaltada italiana (ss. XVI-XVII, Washington DC, SDM), en un panel de madera normando (comienzos del s. XVI, Nueva York, MMA, 50.147.28), en un grabado sobre el tipo de Andrea Giambologna (1585, Nueva York, MMA, 22.73.3-98) o en un lienzo de Leonaert Bramer (ca. 1640, Sibiu, MNBr).

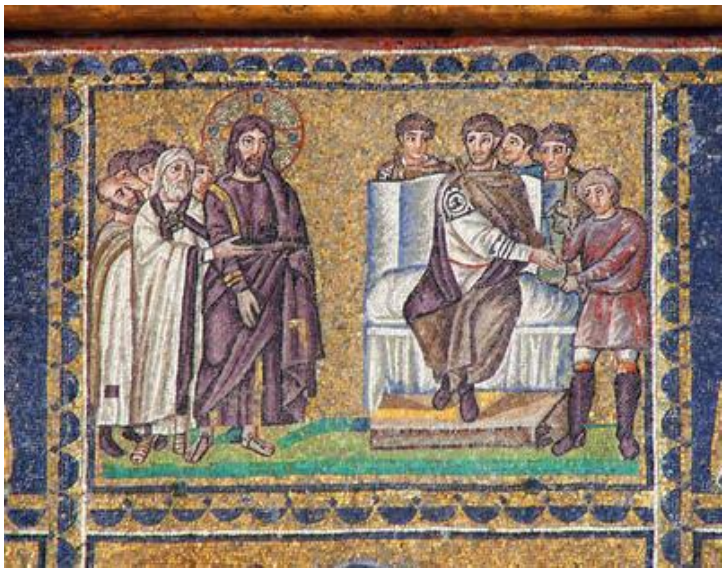


Fig. 73. Pilato se lava las manos. Mosaicos de San Apolinar el Nuevo, Rávena, 500-520.

En aquel contexto, el *scriptorium* italiano al que se encargó la iluminación de los *Evangelios de Canterbury* (s. VI, Cambridge, PLCCh, Lib. MS. 286, fol. 125r) [fig. 74] se apropió de una lectura del pasaje de raíces tardoantiguas: narraban aquellos artistas que *PILATUS LAVIT MANUS SUAS,* asistido por su oficial, que le servía el agua exculpatoria con una clase de hisopo. Así –entendían los ilustradores del manuscrito– Pilato daba la estocada final a Cristo, que sentenciado, era llevado camino del Calvario por dos guardias del pretorio.

Por la impertérrita senda imperial, los talleres del Imperio carolingio estudiaron y replicaron el ajuar clásico y, en él, reprodujeron configuraciones icónicas de ascendencia antigua. Pasados trescientos años desde la iluminación de los *Evangelios de Canterbury*, un díptico de marfil carolingio (s. IX, Milán, TC, 1386) [fig. 75] todavía perpetuaba la lectura del lavatorio como una sentencia condenatoria contra Cristo. Y en coherencia con las convenciones asociadas a ella, Jesús es llevado camino de la cruz por tres soldados imperiales. Si bien, en esta ocasión Cristo es paseado por encima de un alfombrado, tal vez basado en lo descrito en el *Acta de Pilato,* apócrifo de reconocida influencia en la alta Edad Media[145]:

> «Pilato llamó entonces al mensajero para decirle: ‘Séame presentado aquí Jesús con toda deferencia’. Salió, pues, el mensajero y, nada más identificarle, le adoró; cogió después el manto que llevaba en su mano y lo extendió en el suelo, diciendo: ‘Señor, pasa por encima y entra, que te llama el gobernador’. Viendo los judíos lo que había hecho el mensajero, levantaron el grito contra Pilato, diciendo: ‘¿Por qué te has servido de un

[145] Hourihane, C., op. cit., p. 91.

> mensajero para hacerle entrar, y no de un simple pregonero? Sábete que el mensajero, nada más verle, le ha adorado y ha extendido su manto sobre el suelo, haciéndole caminar por encima como si fuera un rey'» (cap. I, 2)[146].





Figs. 74 y 75. Pilato se lava las manos. *Evangelios de Canterbury*, s. VI. Cambridge, Corpus Christi College, Lib. MS. 286, fol. 125r; díptico de marfil carolingio, s. IX. Milán, Tesoro de la Catedral, 1386.

Según investigaciones recientes, el *Acta de Pilato* alcanzó, incluso, los reinos insulares, donde la leyenda de Pilato venía siendo alimentada, con aspiraciones peyorativas, por nuevos autores. Uno de ellos fue el monje irlandés san Blathmac, que en sus *Poemas* (segunda mitad del s. VIII) escribía:

> «Se impusieron las manos sobre el rostro del Rey, que fue severamente castigado. ¡Hecho horrendo! El rostro del Creador fue escupido (…). Que no había pájaros en el lugar ni fieras en la tierra de Pilato porque sin gran temor golpeó a Cristo con un azote. El miserable, el más engañoso virrey... por quien renombrado Jesús fue crucificado, por quien Barrabás fue liberado. Declaró que era inocente de renombre en el asunto de la sangre del justo Jesús, en realidad era culpable en todos los sentidos por haberlo entregado» (48, 70-72)[147].

La creciente animadversión contra Pilato de las comunidades cristianas de las islas parecen acreditarla, en el plano visual, sus cruces pétreas. Las cruces de Muiredach [fig. 76] o Durrow (ss. IX-X) visualizaban a Pilato lavándose las manos con la ayuda del oficial citado en el *Acta* y protegido por su guardia. Sin embargo, en las cruces no aparece Cristo, ni tampoco atributo alguno que signifique la autoridad del pretor, seguramente buscando

[146] Traducción de Santos Otero, A., op. cit., pp. 430-431.
[147] Citado por Hourihane, C., op. cit., pp. 111-115.

lecturas triunfalistas, como se abstraería del desplazamiento de las imágenes pasionistas a los extremos de los crucifijos.





Figs. 76 y 77. Pilato se lava las manos. Cruz de Muiredach, ss. IX-X; *Evangeliario de Reichenau*, 1055-1076. Berlín, Kupferstichkabinett, 78.A.2, fol. 32r.

La innegable responsabilidad de Pilato en la ejecución de Cristo, a la par que la hebrea, cristalizó en la visualidad centroeuropea del lavatorio de manos a partir del siglo XI. Entonces, los iluminadores del *Evangeliario de Reichenau* (1055-1076, Berlín, KK, 78.A.2, fol. 32r) [fig. 77] visualizaban la presión que los judíos ejercieron a espaldas de su gobernador, para arrancarle una deserción del juicio y conseguir ajusticiar a Cristo a su voluntad.

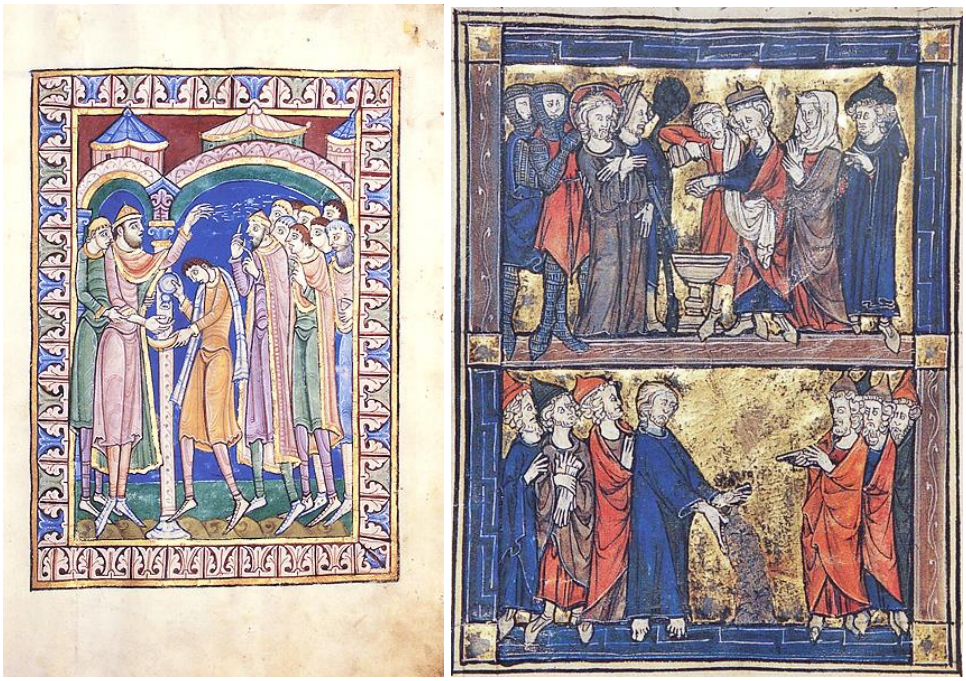
Para los observadores de aquellas imágenes, la asunción de responsabilidades de Pilato debía aumentar cuando se lo identificaba como un monarca[148]. Así era caracterizado, por ejemplo, en el altar portátil de Stavelot (1150-1160, Bruselas, MRAH, 1590), cuyos creadores supieron visualizar, en un imbricado conjunto de filacterias, el intercambio de pareceres entre el prefecto, que aseguraba *INNOCENS EGO SV[M] A*

[148] En el tipo del lavatorio de manos, Pilato es caracterizado como rey en un cáliz suizo de la catedral de Västerås (s. XIV), en un panel pétreo (1320-1330, Antwerp, MBM, 2101), en una Biblia picta de Suabia (1380-1399, Nueva York, MoL, M.268, fol. 31r), en un *Speculum Humanae Salvationis* (1380-1399, Nueva York, MoL, M.140, fol. 46v), en una tabla de un altar de la Pasión de Westfalia (ca. 1400, Kreuzlingen, HKC), en una tabla colonesa (1410-1420, Berlín, GG, 1224), en un *Speculum Humanae Salvationis* de Augsburgo (1450-1460, Nueva York, MoL, M.782, fol. 83r), en un libro de horas (1471-1485, Nueva York, MoL, M.815, fol. 64r), en el libro de horas de la reina Margarita (ca. 1480, Nueva York, MoL, M.253, fol. 70v), en un libro de horas de Rouen (ca. 1480, Nueva York, MoL, M.131, fol. 67r) o en las *Horas Croesinck* (ca. 1494, Nueva York, MoL, M.1078, fol. 44v).

*SANGVI[NE] IVSTI HVIVS* (Mt 27,24), y un nutrido grupo de *IVDEI*, que en un halo de locura juraban: *SANGVIS EI[VS] SVP[ER] NOS ET SUP[ER] FILIOS N[OST]ROS* (Mt 27,25).

En este sentido, en el *Salterio de San Albano* de la abadía inglesa de Hertfordshire (segundo cuarto del s. XII, Hildesheim, AC, St. Godehard 1, fol. 23r) [fig. 78], Pilato asperjaba el agua que un criado le servía entre los judíos que tenía enfrente, haciéndoles entender que la responsabilidad de la muerte de Cristo sería suya, lo que muchos de ellos asumían enérgicamente.

Pero, aun con sus intentos por apartar de él cualquier culpa, la caracterización de Pilato con prominentes tocados lo inculpaba, mediante la estigmatización visual, en la causa contra Cristo. No en vano, el *Salterio-horas Artois* (1246-1260, Nueva York, MoL, M.730, fol. 14v) o el *Salterio de Boisrouvray*, de Amiens (1270-1280, Cp, fol. 12v) [fig. 79] resaltaban –más si cabía– el lavatorio de manos, cuando bajo las manos del prefecto colocaban grandes pilas donde recoger el agua purificadora. En otras obras, como las pinturas murales del panteón de reyes de San Isidoro de León (ss. XI-XII) o la *Biblia de Pamplona I* (1197, Amiens, BM, Ms. 108, fol. 187v), el sirviente vierte el agua sobre las manos del gobernador con una inusitada efusividad.



Figs. 78 y 79. Pilato se lava las manos. *Salterio de San Albano*, segundo cuarto del s. XII. Hildesheim, Archivo de la Catedral, St. Godehard 1, fol. 23r.

Los talleres de Bizancio, convencidos herederos de la tradición artística imperial, supieron reelaborar, con singulares términos autóctonos, la visualidad antigua de Pilato. En Chipre, los pintores de los murales de la iglesia de Agios Neophytos (1180-1199) [fig. 80] caracterizaban al prefecto como un dignatario judío[149], apoltronado en una *sella curulis* elevada, de acuerdo con las pompas constantinopolitanas. Tal vez a semejanza de las artes tardoantiguas, aquellos artistas imaginaron que Pilato habría alargado las manos a su oficial, sin ni siquiera querer ver cómo se las lavaba, en un síntoma palmario de duda. En aquel gesto creyeron después los fresquistas que pintaron los muros de las iglesias de la Ascensión del monasterio de Dečani (1338-1347) y del monasterio de Staro Nagoričino (1317)[150]. En Occidente, a aquel modelo gestual se abrazaron los escultores del *jubé* de la catedral de Naumburgo (1250-1260) o los pintores de los murales de San Pellegrino de Bominaco (1263)[151].

Por otro lado, en el seno de la visualidad artística bizantina se reconoce una intensa faceta belicista contra los judíos. En los *Evangelios del príncipe Vasak* (segunda mitad del s. XIII, Washington DC, FGA, F1932.18, fol. 184) sus príncipes insistían en explicar a Pilato los delitos, contra Dios y el César, que se le imputaban al detenido. Conseguido que el pretor se lavara las manos, en los *Evangelios de Gladzor* (1300-1307, Los Ángeles, YRL, Armenian 1, fol. 171) [fig. 81], los sumos sacerdotes juraban derramar la sangre de Cristo sobre ellos y sus hijos, que acompañan a sus padres en el clamo hebreo contra Jesús.

[149] En la creciente demonización del personaje, Pilato fue señalado como un judío, en connivencia con los sumos sacerdotes, en un *Speculum Humanae Salvationis* de Basilea (ca. 1476, Nueva York, MoL, M.158, fol. 37r), en un grabado de Ludwig Schongauer (1479-1494, Nueva York, MMA), en una placa esmaltada italiana (ss. XVI-XVII, Washington DC, SDM), en un libro de horas (ca. 1500, Nueva York, MoL, M.156, fol. 148r), en un retablo de Amberes (1511-1520, Melbourne, NGV), en un relieve en la iglesia de San Juan de Hammelburg (1520), en un dibujo de Dirck Barendsz (1570s, Washington DC, NGA), en un grabado sobre el tipo de Andrea Giambologna (1585, Nueva York, MMA, 22.73.3-98), en un lienzo de Leonaert Bramer (ca. 1640, Sibiu, MNBr) o en un plato cerámico (finales del s. XVIII, Roma, MV, MV.120539.0.0).

[150] Soria, J., «La Passion du Christ dans les églises tardobyzantines: temps et récit du jugement de Pilate». En: Brodbeck, S., Poilpré, A.-O. y Rapti, I. (dir.), *Histoires chrétiennes en images: espace, temps et structure de la narration. Byzance et Moyen Âge occidental*, Éditions de la Sorbonne, París, 2022, pp. 296-297.

[151] En aquel gesto dubitativo insistieron el *Salterio de Bonmont* (ca. 1260, Besançon, BM, 54, fol. 11v), un cáliz suizo de la catedral de Västerås (s. XIV), el *Antipendio de Salzburgo* (ca. 1330, Viena, MAK, T.8543), un frontal de altar textil del monasterio de Fischbeck (1330-1340), una Biblia picta de Suabia (1380-1399, Nueva York, MoL, M.268, fol. 31r), una tabla de un altar de la Pasión de Westfalia (ca. 1400, Kreuzlingen, HKC), la *Biblia Pauperum Weigel-Felix* (ca. 1435, Nueva York, MoL, M.230, fol. 13v), las *Horas Coëtivy* (ca. 1443, Dublín, CBCo, W.82, fol. 46v), un libro de oración de Núremberg (ca. 1450, Nueva York, BM, MA 77, fol. 8v) o una placa esmaltada italiana (ss. XVI-XVII, Washington DC, SDM).




Figs. 80 y 81. Pilato se lava las manos. Pinturas murales de la iglesia de Agios Neophytos, 1180-1199; *Evangelios de Gladzor,* 1300-1307, Los Ángeles, Charles E. Young Research Library, Armenian 1, fol. 171.

La Italia del *trecento* recogió el legado visual bizantino. Mediterráneo afuera, las dinámicas orientales palpitan, con renovada vitalidad, detrás de la producción artística de la Italia trecentista, gracias a los fluidos contactos entre el Imperio y las repúblicas peninsulares. La insistencia de los judíos por arrancarle a Pilato una sentencia –por omisión–, a que los bizantinos dedicaron tanto esfuerzo, está presente en la visualidad milanesa, en una *Evangelica Historia* (tercer cuarto del s. XIV, Milán, BA, L.58 sup.SP.II.64, fol. 52v) o en la *Ancona della Passione* de la basílica de San Eustorgio de la capital (1380-1420) [fig. 82].



Fig. 82. *Ancona della Passione,* San Eustorgio, Milán, 1380-1420.

Mas, en realidad, fueron las repúblicas al sur de Lombardía las que cosecharon un mayor estilo «griego». En la Serenísima, crisol cultural entre Oriente y Occidente, los pintores produjeron obras de honda conciencia *greca,* como un díptico en Saint-Nicholas des Champs de París (primera mitad del s. XIV), cuyo pintor replicaba el gesto dubitativo de Pilato gestado en Bizancio. Al interior, en la República de Florencia, una tabla anónima (1300-1320, Oxford, CCL, 2 (1897) copiaba los pertrechos judiciales que iluminadores y pintores bizantinos incluyeron en el juicio de Pilato-rey: la mesa de deliberaciones, con el cuaderno de notas y el tintero, para levantar acta del interrogatorio.

De orilla a orilla del Mediterráneo, al ámbito hispánico alcanzaron las corrientes artísticas italianas, en buena medida gracias a la llegada de pintores italianos en busca de nuevos horizontes profesionales. Uno de ellos fue Gherardo Starnina, autor –entre otros– del retablo de San Eugenio de la catedral de Toledo (s. XIV) [fig. 83], en cuya predela narraba como un siervo de Pilato lavaba sus manos al pretor. La extorsión del sumo sacerdote, que se esconde entre la turba de soldados, había alcanzado sus objetivos; y Cristo, cabizbajo, aceptaba el destino que le había sido preparado.

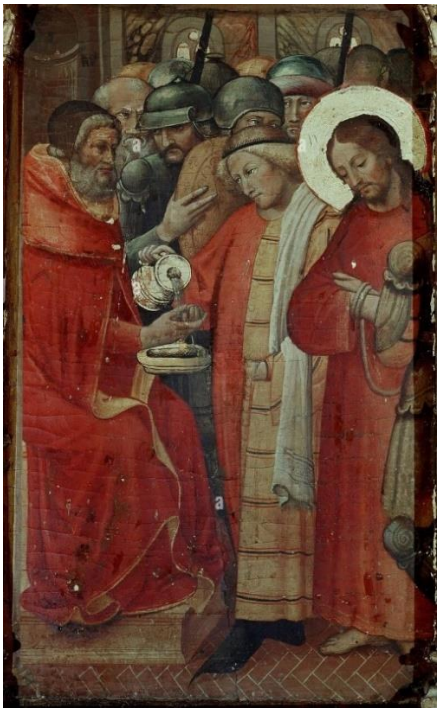
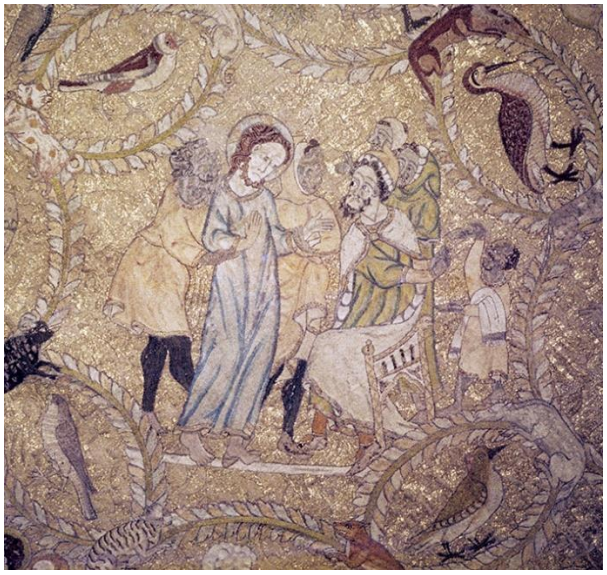


Fig. 83. Pilato se lava las manos. Retablo de San Eugenio, catedral de Toledo, Gherardo Starnina, s. XIV.

La baja Edad Media conoció una amplia divulgación del tipo iconográfico, en virtud de su lectura sentenciadora. Seguramente esta interpretación dio lugar a su inclusión en muchas piezas del ajuar litúrgico: en cálices eucarísticos (s. XIV, Västerås,

TC), frontales de altar (ca. 1330, Viena, MAK, T.8543) o en un conjunto de capas *Opus Anglicanum,* con que se solemnizaron los ritos pasionistas en la catedral de Saint-Bertrand de Comminges (ca. 1300) [fig. 84] o en San Juan de Letrán, en el caso de la *Capa Lateranense* (1340-1360, Roma, MV). Dando continuidad a la tradición isleña, los tejedores de las capas bordaron lavatorios de manos de una inusitada virulencia hacia el prefecto. Caracterizaban a Pilato como un judío de ideas perversas, con gorro frigio y barbas desaliñadas, incitado al odio por los sumos sacerdotes, que le susurran a sus espaldas. Es por culpa del odio de unos y la connivencia negligente del gobernador, como Pilato ofrece sus manos a uno de sus criados, para que se las lave.





Figs. 84 y 85. Pilato se lava las manos. *Opus Anglicanum,* ca. 1300. Saint-Bertrand de Comminges, Tesoro de la Catedral; Hans Multscher, ca. 1427. Berlín, Staatliche Museen.

En una misma lectura, la retablística europea entendió que el lavatorio de manos de Pilato era una pieza clave en la narración del doloroso camino hacia la redención. Así lo debió entender, en la baja Sajonia, el pintor de un retablo (ca. 1400, Hannover, LM, PAM 710/711), cuando en su narración de la Pasión incluyó la imagen del desligamiento del pretor del proceso judicial que los judíos habían montado contra aquel justo. Y para significarlo, el pintor recurría al manido recurso del lavado, amagado, de las manos. De hecho, aquel gesto fue el nexo en que confluyeron diversos pintores cuatrocentistas del norte, como Hans Multscher (ca. 1427, Berlín, SM) [fig. 85] o, más tarde, el Maestro del Altar de Aquisgrán (1492-1495, Liverpool, NM) [fig. 86]. En aquellas pinturas, Pilato fue presentado como un personaje de maldad fluctuante, entre el hebreo deicida y el monarca imprudente, pero en todo caso influenciable por las extorsiones hebreas.



Fig. 86. Pilato se lava las manos. *Tríptico de la Pasión*, Maestro del Altar de Aachen, 1492-1495. Liverpool, National Museum.

Es más, la tradición protomoderna, representada en la tabla pasionista de Derick Baegert para San Jorge de Schermbeck (1506) [fig. 87], dio plena continuidad a aquellas vías de expresión. El pintor alemán racializado entendía que, de vuelta en el pretorio, los guardias flagelaron a Cristo, lo coronaron de espinas e, inmediatamente, lo volvieron a poner a disposición del pretor: noble de rostro titubeante, que se lavaba las manos con el agua que un siervo racializado le servía.

Este afeamiento físico –y por ende moral– de Pilato y sus esbirros fue un manido recurso para expresar la maldad del pueblo judío levantado contra el órdago que Cristo les venía proponiendo. Este recurso llegó a los límites de la agresión en una pintura de un anónimo neerlandés (1515-1525, Róterdam, MBVB) [fig. 88], que afeaba a los hebreos hasta la caricatura.




Figs. 87 y 88. Pilato se lava las manos. Derick Baegert, iglesia de San Jorge, Schermbeck, 1506; 1515-1525, Róterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

Por los caminos del continente, la tradición centroeuropea penetró en las escuelas pictóricas peninsulares. Hijo de aquella tradición internacionalizada fue, en el Reino de Aragón, Blasco de Grañén, autor –entre otros– del retablo mayor de San Blas de Anento, en las proximidades de Daroca (1431-1456) [fig. 87]. El enorme tocado que Grañén le impuso a Pilato delataba, a los ojos de los fieles, las verdaderas intenciones del prefecto para con Jesús, más allá de parafernalias purificadoras. Cristo, resignado ante su inminente final, ni tan siquiera osaba en dirigirle la mirada al pretor; gesto de desestimación hacia su falsedad que, lejos de allí, los iluminadores de un libro de horas parisino (1505-1510, Nueva York, MoL, M.618, fol. 8r) coincidieron en espetarle a Pilato. El gobernador se había visto arrastrado por la locura de los sanedritas, que en Anento ya parloteaban para ejecutar la sentencia. No en vano, en la secuencia narrativa de la predela, junto a esta tabla disponía ya la subida al Calvario. Con aquella sentencia, se abría de par en par el camino hacia la cruz.

En la escuela hispanoflamenca, Roderic de Osona (ca. 1505, València, MBA, 189) [fig. 89], en un encargo para la cartuja valenciana de Porta-Coeli, visualizó con vehemencia aquel choque entre la virtud de Cristo y la perfidia –en palabras de la liturgia pascual– judía. En la sempiterna inquietud por hacer del lavatorio una condena, el pintor valenciano relataba que Cristo compareció una última vez ante el pretor, tras haber sido

revestido por Herodes con un alba blanca y coronado de espinas por los soldados[152]. Frente a su sencillez y mansedad, enfrente suyo, los judíos habían desplegado una pompa propia de su carácter altanero y derrochador: Pilato, vestido con riquísimos bordados, lavaba sus manos con la ayuda de un sirviente, con aguamanil y seca-manos. Y a su alrededor, los príncipes de los judíos, ataviados como su gobernador, urdían la estocada final contra Jesús.

Esta fue la tradición que, cuarenta años más tarde, Juan Correa de Vivar recogió, al pintar una tabla destinada al monasterio de padres bernardos de Santa María la Real de Valdeiglesias (1540-1545, Madrid, MP, P000668). El artista toledano, con vínculos con la pintura centroeuropea, invitaba a la comunidad monástica a observar a Cristo coronado de espinas, enfrentándose al último de sus agravios: Pilato, el único juez que había creído en su inocencia, cedía ante las presiones de los ancianos de la Ley, mandando a un niño que le lavara las manos.




Figs. 89 y 90. Pilato se lava las manos. Blasco de Grañén, retablo mayor de la iglesia de San Blas, Anento, 1431-1456; Roderic de Osona, ca. 1505. València, Museu de Belles Arts, 189.

[152] La corona de espinas se entromete en el tipo del lavatorio de manos en las *Horas Croesinck* (ca. 1494, Nueva York, MoL, M.1078, fol. 44v), en otras horas (ca. 1500, Nueva York, MoL, M.156, fol. 148r), en unas horas parisinas (ca. 1500, Nueva York, MoL, H.5, fol. 26v) o en un relieve en la iglesia de San Juan de Hammelburg (1520).

Fuera de las iglesias, el mercado artístico bajomedieval proveyó a la alta sociedad de piezas para la contemplación de los misterios de la Pasión. Es el caso de los cotizados polípticos de marfil, como uno de escuela alemana (1340-1360, Nueva York, MMA, 17.190.205) [fig. 91], que compilaban la mínima expresión icónica de los periplos de Cristo por Jerusalén. Desde luego, tan fijadas estaban en la tradición las imágenes del lavatorio de manos de Pilato, que, para significarlo, bastaba con visualizar al pretor con su oficial vertiéndole el agua.

La creatividad bajomedieval dio a luz objetos de piedad doméstica tan singulares como las perlas de oración (comienzos del s. XVI, Nueva York, MMA, 17.190.474a). En un trabajo de precisión admirable, su tallador conminaba a sus clientes a contemplar cómo Cristo, ultrajado y coronado de espinas, había de soportar ahora cómo Pilato, un judío execrable, se lavaba las manos. De todo ello levantaban acta un grupo de escribas, uno de los cuales –a título anecdótico– se ayudaba de unos anteojos.

Asimismo, las grandes casas europeas demandaron a los talleres libros de oración, reforzados con el poder contemplativo –y por ende salvífico– de las iluminaciones. Para nobles y reyes se iluminaron múltiples ediciones del *Speculum Humanae Salvationis* (ca. 1400, Nueva York, MoL, M.766, fol. 66r; 1440-1460, Nueva York, MoL, M.385, fol. 47r) [fig. 92], cuyos textos e ilustraciones invitaban a meditar cómo la cobardía de Pilato llevó a Cristo a la cruz; y se compusieron, a voluntad, centenares de libros de horas. No es extraño, dados los propósitos empáticos de aquellas obras, que las páginas de los libros piadosos recogieran algunas de las imágenes más crueles con los verdugos de Cristo: en unas *Horas* alemanas (1483-1484, Berlín, SB, Ms. Theol. Lat. Qu. 9), a Pilato y a sus secuaces, afeados con rotundidad, se los asimilaba –por enésima vez– con dos perros[153]; y en un *Espejo de la vida de Nuestro Señor* neerlandés (ca. 1455, Nueva York, MoL, M.868, fol. 36v), para mayor escarnio, la condena contra Cristo era jaleada por espectadores, que esperaban impacientes la resolución del juicio en el exterior del pretorio. Incluso, en esta retórica virulenta –a la par que emotiva–, el *Libro de oración* de Claude de France (ca. 1517, Nueva York, MoL, M.1166, fol. 12r), el mismo Pilato era quien, con gestos despreciativos, enviaba a Cristo a la cruz.

[153] Aquella convención animalizadora asociada al tipo apareció también en un grabado de Ludwig Schongauer (1479-1494, Nueva York, MMA) o en un retablo de Amberes (1511-1520, Melbourne, NGV).





Figs. 91 y 92. Pilato se lava las manos. Políptico de marfil, escuela alemana, 1340-1360. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 17.190.205; *Speculum Humanae Salvationis*, 1440-1460. Nueva York, Morgan Library, M.385, fol. 47r.

La intensa actividad miniada bajomedieval venía trasvasando, desde mediados del siglo XV, a los talleres de los grabadores. De hecho, las estampas que Martin Schongauer (1435-1491, Nueva York, MMA, 28.26.3) [fig. 93], Lucas Cranach 'el Viejo' (1472-1553, Nueva York, MMA, 21.35.8) [fig. 111], Israhël van Meckenem (ca. 1480, Washington DC, NGA), Albrecht Altdorfer (ca. 1513, Nueva York, MMA, 20.11.32) o Bernard van Orley (primeros 1530s, Nueva York, MMA, 2002.430) diseñaron, fueron hijas genuinas de la tradición medieval centroeuropea. A ella remite la presencia –descontextualizada– de la corona de espinas sobre la cabeza de Cristo, que siempre acepta resignado ser un instrumento en el plan de salvación del Padre. Porque los grabadores tardomedievales y de la primera Edad Moderna asumieron que el lavatorio de manos de Pilato fue la estocada final contra él. Así se explica que, mientras Pilato hace el –ya convencionalizado– amago de lavarse las manos, sendos grupos de soldados de rostro monstruoso arrastran a Cristo camino del patíbulo.




Figs. 93 y 94. Pilato se lava las manos. Martin Schongauer, 1435-1491. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 28.26.3; Albrecht Dürer, 1512, Los Ángeles, LACMA, M.70.68.9.

Esta fue la idea que, con la tradición bajomedieval como fuente, Albrecht Dürer abrazó al entallar, para la *Pequeña Pasión* y la *Pasión*, sendos grabados con el tipo iconográfico (ca. 1509-1510, Washington DC, NGA; 1512, Los Ángeles, LACMA, M.70.68.9) [fig. 94]. La demonización a que la teología medieval había sometido a Pilato, llevó al alemán a caracterizarlo como un judío, a quien en 1509 convino en asimilar con dos perros. No era para menos: al punto que un criado servía el agua al prefecto, los soldados lo tomaban para crucificarlo.

Todavía más sentenciador era Pieter Coecke van Aelst, en la serie de tapices de la Pasión que, en 1531, compraría en Colonia Bernardo Cles, el príncipe-obispo de Trento, para el castillo del Buonconsiglio de la ciudad; y que, pocos años más tarde, engalanaría las sesiones del concilio (1511-1528, Trento, MD) [fig. 95]. En realidad, en el diseño del tapiz, Van Aelst se acogió a disposiciones icónicas codificadas en la tradición flamenca: Pilato se servía del agua que un oficial le ofrecía en un plato, ante la mirada atenta de los soldados que habrían de ejecutar la condena y, sobre todo, de los sanedritas. Al punto que, apartado el gobernador del proceso judicial, el sumo sacerdote levantaba su diestra, para sentenciar a muerte a Cristo.



Fig. 95. Pilato se lava las manos. Tapices de la Pasión, Pieter Coecke van Aelst, 1511-1528. Trento, Museo Diocesano Tridentino.

En la Italia del Renacimiento, la admiración –en la prehistoria arqueológica– por la cultura clásica llevó a Valerio Belli a diseñar un vitral (1520-1540, Cincinnati, TMAC) [fig. 96] sobre las prerrogativas que la visualidad de los emperadores en el alto Imperio y la primera visualidad de Pilato, en época tardoantigua, habían implantado. Como en los sarcófagos de los primeros cristianos, Belli apoltronaba a Pilato sobre una *sella curulis*, elevada sobre una basa clásica, con una inscripción –en perfecta capital humanística–, tal vez basada en algún referente estudiado, que rezaba: *VALERIVS BELLVS VICETINVS FA.* Purismos aparte, un oficial con atavíos clásicos servía el agua a su señor, mientras los soldados se abalanzaban sobre Cristo, inducidos por los príncipes de los judíos.



Fig. 96. Pilato se lava las manos. Vitral, Valerio Belli, 1520-1540. Cincinnati, Taft Museum of Art.

En tiempos del posconcilio, Hieronymus Wierix diseñó una estampa del lavatorio de manos (antes de 1619), con que se ilustrarían las *Anotaciones y Meditaciones en los Evangelios* del Padre Jerónimo Nadal (1595) [fig. 97]. El mismo Wierix había ilustrado su grabado con la cita más sangrante de entre cuantas la *Vulgata* recogía: *Respondens universus populus, dixit, Sanguis eius super nos, et super filios nostros (Matth. 27).* Aquella era la respuesta del pueblo judío –visualizado por el grabador flamenco–, ante la cobardía de Pilato, que se lavaba las manos, consciente de la inocencia de Cristo, en la medida que temeroso por los problemas políticos que una absolución podría acarrearle.




Fig. 97. Pilato se lava las manos, Hieronymus Wierix, antes de 1619. Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Hollstein 216.

Aquel salomonismo deicida de Pilato trató de ser expresado por muchos artistas del Barroco en sus obras. Esta sempiterna ambivalencia entre la ley y la potencia de las fuerzas del mal está latente en un lienzo de juventud de Luca Giordano (después de 1655, Madrid, MP, P000172) [fig. 98], imbuido por los grabadores alemanes del quinientos[154], cuya huella se revela en la caracterización de Pilato como un prohombre judío, así como en la corona de espinas que rasga el cráneo de Cristo. A su vuelta al pretorio –debía narrar Giordano–, el gobernador finalmente cedió a las incómodas presiones de los sanedritas, pese a su convicción en la inocencia del Nazareno. De ella nos habla la expresión del

[154] Úbeda de los Cobos, A., «Luca Giordano *alla maniera di*». En: Úbeda de los Cobos, A., *Luca Giordano en el Casón del Buen Retiro: [exposición] Museo del Prado, del 21 de febrero de 2008-1 de junio de 2008,* Museo del Prado, Madrid, 2008, pp. 170-171.

juez, que lanza una mirada severa contra los sumos sacerdotes, confundidos –con ideas adoctrinadoras– entre la multitud.



Fig. 98. Pilato se lava las manos, Luca Giordano, después de 1655. Madrid, Museo del Prado, P000172.

Poco después, el calabrés Mattia Preti (ca. 1663, Nueva York, MMA, 1978.402) [fig. 99] dispuso el tipo iconográfico, seguramente atraído por la versión ofrecida por el grabador germano Hendrick Goltzius [fig. 37], cuya influencia parece latir detrás de la caracterización del pretor, como un noble entronizado bajo dosel. Si bien, Preti introducía en el tipo una efectista cualidad expresiva en su lienzo: el prefecto volteaba su mirada hacia los observadores, interpelándolos sobre su posición ante el dilema que a Pilato se le planteaba. Se trató de un recurso expresivo en cuyos efectos interpelativos confiaron, en Holanda, Jan Lievens (ca. 1625, Leiden, SML) y Reynier van Gherwen (segunda mitad del s. XVII, Budapest, MBA), en sendos cuadros.



Fig. 99. Pilato se lava las manos, Mattia Preti, ca. 1663. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1978.402.

Durante el siglo XVII, la Holanda calvinista, con su potente burguesía como motor creativo, desempeñó un rol protagonista en el desarrollo del tipo iconográfico. En él tomó parte activa el mismo Rembrandt, que, durante su inquieta trayectoria, experimentó sus posibilidades narrativas en un esbozo (1606-1669, Washington DC, NGA). Mientras que un seguidor suyo hizo lo propio al pintar un cuadro (ca. 1660, Nueva York, MMA, Bredius 595) [fig. 100]. Bajo el estilo pictórico de Rembrandt, aquel pintor anónimo visualizaba, en primer plano, el lavatorio de manos de Pilato, cuyo gesto era la señal para que la guardia del pretorio se llevara a Cristo camino del Gólgota.



Fig. 100. Pilato se lava las manos, seguidor de Rembrandt, ca. 1660s. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, Bredius 595.

Al otro lado del Atlántico, los artistas que proveyeron a las comunidades cristianas de imágenes salvíficas, acogieron con entusiasmo la idea, ya convencionalizada, de un lavatorio de manos de Pilato. A su fortuna debió contribuir, desde luego, la referencia al pasaje que el mercedario hispano Juan Interián de Ayala dejó en sus recomendaciones al *Pintor Christiano:*

> «(…) estando sentado Pilato en el mismo tribunal, se lavó las manos, lo que refirió san Mateo, no lo dice el Evangelista, pero se puede colegir con bastante verosimilitud, que estando sentado en dicha silla y estando ya para pronunciar dicha sentencia de muerte, quiso ostentar él esta ceremonia, que no la había aprendido de los romanos, sino de los mismos judíos con quienes vivía» (cap. XV, p. 95-96).

Por la vía escrita o la visual, a aquel pasaje recurrieron los pintores anónimos de sendos cuadros para las comunidades monásticas de Santa Catalina de Siena de Arequipa [fig. 101] inserto en un ciclo panorámico, y de la Santísima Trinidad de Santiago de Chile (s. XVIII), o Miguel Antonio Martínez de Pocasangre, en los murales del santuario de Jesús Nazareno de Atotonilco (1750). Todos ellos coincidían en visualizar a Pilato lavándose las manos con la ayuda de un oficial, pero doblegando su cabeza, para evadirse de la injusticia que se iba a cometer, por culpa de su neutralidad negligente.



Fig. 101. Pilato se lava las manos. Monasterio de Santa Catalina de Siena, Arequipa, s. XVIII.

***El sueño de Prócula, la esposa de Pilato***

Según el Evangelio de Mateo, mientras el prefecto interrogaba a Jesús, su esposa le mandó a decir: «no te metas con ese justo, porque hoy he sufrido mucho en sueños por su causa» (Mt 27,19)[155]. Desde Abimelec y Jacob, en la tradición judeo-cristiana los sueños se convirtieron en una vía, mistérica, en la comunicación entre Yahvé y sus elegidos. Así, la esposa de Pilato se convertía, en la pluma del evangelista, en la personificación de la voluntad exculpatoria de su marido e incluso en una tímida seguidora de Jesús, integrada en las jerarquías de poder imperiales.

Los evangelios extracanónicos ahondaron en la misión exculpatoria que Mateo confió a aquella mujer. El *Acta de Pilato* replicaba, con este propósito, el testimonio del evangelista y a él añadía un imaginativo diálogo entre el gobernador y sus súbditos, que aun después de las catastróficas visiones de aquella mujer, no daban el brazo a torcer:

> «Cuando vio esto Pilato, se llenó de miedo y se dispuso a dejar el tribunal. Pero, mientras estaba aún pensando en levantarse, su mujer le envió esta misiva: 'No te metas para nada con este justo, pues durante la noche he sufrido mucho por su causa'. Pilato entonces llamó a todos los judíos y les dijo: 'Sabéis que mi mujer es piadosa y que propende más bien a secundaros en vuestras costumbres judías'. Ellos dijeron: 'Sí, lo sabemos'. Díjoles Pilato: 'Pues bien, mi mujer acaba de enviarme este recado (…)'. Pero los judíos respondieron a Pilato diciendo: '¿No te hemos dicho que es un mago? Sin duda ha enviado un sueño quimérico a tu mujer'» (cap. II, 1)[156].

En una misma vocación continuista, los –presuntos– *Evangelios de Nicodemo* (segunda mitad del s. XIII, Madrid, BNE, Ms. Vt. 23-8) relataban cómo «Pilato, al verlo, tuvo miedo y fue a levantarse del tribunal. Y cuando pensaba levantarse, su mujer le envió a decir: 'No tengas nada que ver con este justo, porque de noche he padecido muchas cosas por su causa'».

A los apócrifos debemos la misma atribución de un nombre –sin sustento histórico ni evangélico– para aquella enigmática mujer, a quien se convino en bautizar como Prócula, Procla, Prokla, Perpetua o Claudia Prócula. Incluso, algunas leyendas osaron a teorizar que Prócula habría sido nieta del emperador Octavio Augusto, por medio de su hija Julia. Sea como fuere, a Prócula, o Procla, se refería ya la *I carta de Pilato a Herodes*:

> «Y has de saber que Procla, mi mujer, dando crédito a las apariciones que tuvo de él cuando yo estaba a punto de mandarle crucificar por tu instigación, me dejó solo y se fue

[155] De acuerdo con la *Vulgata*, la cita de Mateo afirmaría: *«Sedente autem illo pro tribunali, misit ad illum uxor eius dicens: 'Nihil tibi et iusto illi. Multa enim passa sum hodie per visum propter eum'»* (Mt 27,19).
[156] Traducción de Santos Otero, A., op. cit., pp. 433-434.

> con diez soldados y Longino, el fiel centurión, para contemplar su semblante, como si se tratara de un gran espectáculo (…). Y, mientras todos estaban observándole con gran atención, [Cristo] divisó a éstos y se dirigió a ellos en estos términos: «¿Todavía no me creéis, Procla y Longinos? ¿No eres tú por ventura el que hiciste guardia durante mi pasión y vigilaste mi sepulcro? Y tú, mujer, ¿no eres la que enviaste a tu esposo una misiva acerca de mí? (…) el testamento de Dios que dispuso el padre. Yo, el que fui levantado y sufrí muchas cosas, vivificaré por medio de mi muerte, tan conocida para vosotros, toda la carne que ha perecido. Ahora, pues, sabed que no perecerá todo aquel que haya creído en Dios Padre y en mí, pues yo hice desaparecer los dolores de la muerte y traspasé al dragón de muchas cabezas. Y, en ocasión de mi futura venida, cada uno resucitará con el mismo cuerpo y alma que ahora tiene y bendecirá a mi Padre, al Padre de aquel que fue crucificado en la época de Poncio Pilato»

Especialmente explícito fue, también en estas líneas, el «Martirio de Pilato» del *Evangelio de Gamadiel*, que aventuraba que «Pilato y su esposa amaban a Jesús como a su propia alma, y la flagelación que ordenó para Él se hizo para satisfacer a los malvados judíos, y para salvarlo de la muerte». Aquellas afirmaciones de la Iglesia oriental debieron contribuir a alimentar un relato, teológico y popular, sobre la santidad de Claudia Prócula, que desembocó en su elevación a los altares en las iglesias ortodoxa oriental y etíope.

En medio de aquella multiplicidad narrativa, los Padres de la Iglesia trataron de cultivar, sobre el relato de Mateo, la canonicidad del sueño de Prócula. Para ello, Orígenes vinculaba aquel sueño con los tenidos por los Padres de la Antigua Alianza, que –según sus exégesis– venían a corroborar el origen divino de la visión de Prócula. Y a propósito subrayaba que «el evangelista no quiso pasar por alto un rasgo de la divina Providencia que provoca la alabanza a Dios, puesto que quiso advertir en sueños a la mujer de Pilato para impedir, en lo que estaba de su parte, que su marido se atreviera a dictar sentencia contra Jesús» (*Serie de comentarios al Ev. de Mateo*, 122)[157]. Más tarde, Juan Crisóstomo invitaba a reflexionar sobre la conveniencia de que el sueño se hubiera introducido en la *psique* de Prócula:

> «No era, en efecto, poco que a la prueba y demostración de las cosas se juntara también el sueño. Mas ¿por qué razón no es Pilato el que lo tiene? O porque su mujer acaso era más digna o poque, de haberlo tenido él, no le hubieran creído y quizá ni lo hubiera revelado. Por eso la Providencia dispone que sea la mujer quien lo tenga, de modo que a todos fuera manifiesto. Y notemos que no se trata simplemente de tener el sueño, sino que también sufre mucho, a fin de que, por compasión a su mujer, fuera Pilato con más tiento en el asunto de la muerte del Señor. Y no había de ser de poco peso el tiempo

[157] Trad. esp. BCPI, vol. 1b, p. 343. Lleva a GCS 38/2,257-258.

mismo, pues la visión fue aquella misma noche» (*Homilías sobre el Ev. de Mateo*, 86,1)[158].

Sin embargo, este versículo evangélico no adquirió forma artística cierta hasta que, en los últimos compases de la alta Edad Media, los talleres de Bizancio y, tal vez mirándose en el «espejo» del Imperio, los carolingios, dieron a luz nuevas y complejas disposiciones icónicas para la visualización del juicio de Pilato. Aunque Schiller (1972) sugiriera que, en los mosaicos de San Apolinar el Nuevo de Rávena (500-520) [fig. 73], uno de los jóvenes que arropaban a Pilato trajera consigo el mensaje de Prócula[159].

Porque los destinos artísticos de Prócula estuvieron siempre subyugados, del origen al ocaso de su fortuna, a los vaivenes visuales de su marido. De hecho, los primeros artistas a quienes se encargó representar a Prócula, ni tan siquiera la visualizaron de cuerpo entero. Los muralistas de la Kokar Kilise de Ihlara, en Capadocia (850-920) [fig. 102], entendieron el presentimiento revelado en sueños a la mujer como una presencia inmaterial en la conciencia de su marido, por lo que la dispusieron en forma de busto; y por ende focalizando la atención en su cabeza, como el origen del presagio.

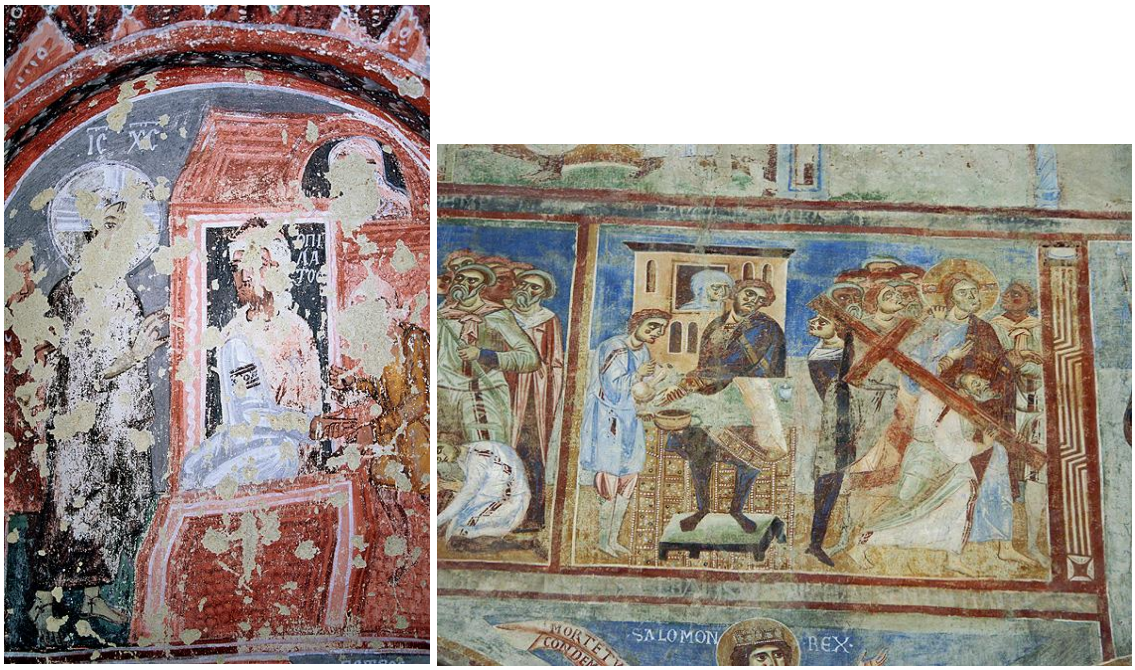


Fig. 102. El sueño de Prócula. Pinturas murales de la Kokar Kilise de Ihlara, 850-920.

[158] Trad. esp. BCPI, vol. 1b, p. 342. Lleva a PG 58,764: BAC 146,673.
[159] Schiller, G., *Iconography of Christian Art*, New York Graphic Society, Greenwich, 1972, p. 64.

En el tránsito entre los siglos IX y X, en los talleres de Bizancio se gestó una configuración icónica alternativa, que, con la verosimilitud como signo distintivo, se ganó una amplia credibilidad, dentro de los *limes* del Imperio y en sus vastas áreas de influencia. Interpretaban aquellos artistas que Prócula, recién despertada, habría asomado por la ventana del palacio, para comunicar a su marido el sueño profético que había tenido.

Una de las vías más tempranas en la práctica y transmisión de esta disposición fue la pintura mural. Precisamente en un ciclo mural, el de la Kılıçlar Kilise de Göreme (s. X) [fig. 103], se encuentra uno de los exponentes más tempranos de esta variante del tipo, y a ella volvieron, por la vía bizantina, los pintores de los murales de la iglesia abacial de Sant'Angelo in Formis de Caserta (1072-1087) [fig. 104], que incidían en la indiscreción de la mujer, cuando comunicaba su visión al oído del marido.




Figs. 103 y 104. El sueño de Prócula. Pinturas murales de la Kılıçlar Kilise, Göreme, s. X; murales de la iglesia abacial de Sant'Angelo in Formis, Caserta, 1072-1087.

Hijo genuino de aquella tradición de origen bizantino fue, en el Imperio otón, el *Sacramentario de Fulda* (ca. 975, Göttingen, BU, Theol.231, fol. 60r), cuyos ilustradores, fieles a la literalidad del Evangelio, dejaron entrever –a través de ventanucos– cómo, en el interior del palacio del pretor, Prócula contaba a otro personaje lo soñado, con el fin de que se lo comunicara a su marido, antes de que dictara sentencia contra Cristo. Tal vez, a aquellos iluminadores había llegado una vieja tradición, exhumada por Hourihane (2009), que, apoyándose en el Evangelio, relataba que Prócula había despertado tan sobrecogida

por el sueño tenido, que se vio forzada a enviar a su hijo para que le trasladara lo visionado al pretor. Aquel relato pudo llegar a oídas de los creadores del ciclo musivo de la catedral de Monreale (1180-1199) [fig. 15], que narraban cómo Prócula, a la puerta del palacio, envió a un joven a comunicar a Pilato las fatales consecuencias que una eventual condena a Cristo podría acarrear[160].

La claridad narrativa, lograda en la síntesis, era preferible a la fidelidad a la fuente evangélica, de interpretación siempre abierta. Así que, lejos de interlocutores, la mayoría de artistas medievales confiaron a la misma Prócula el deber de comunicar a su marido el sueño que había tenido. Consumado su descanso nocturno, la mujer se acercaba sigilosa, a espaldas de Pilato, a comunicarle su visión, en las pinturas murales de Sant'Urbano alla Caffarella de Roma (s. XI) [fig. 105] o en un salterio de Augsburgo (segundo cuarto del s. XIII, Nueva York, MoL, M.275, fol. 4r)[161].



Fig. 105. El sueño de Prócula. Pinturas murales de Sant'Urbano alla Caffarella, Roma, s. XI.

[160] Prócula recurría también a un mensajero en una Biblia moralizada (Londres, BL, Harley 1526-27, II, fol. 56r) y en los *Evangelios del Príncipe Vasak* (segunda mitad del s. XIII, Washington DC, FGA, F1932.18, fol. 315).

[161] Gracias a su verosimilitud narrativa de aquel recurso visual, a Prócula se la acercó a su marido por las espaldas en las pinturas murales de la Pürenli Seki de Ihlara, en Capadocia (primera mitad del s. X); en el *Salterio de la reina María* (1310-1320, Londres, BL, Roy.2.B.VII, 249r), en los frescos de la iglesia reformada de Waltensburg (ca. 1330), en un altar de la Pasión de Westfalen (ca. 1400, Kreuzlingen, HKC), en una tabla de Hans Multscher (ca. 1427, Berlín, SM), en un libro de horas de Brujas (ca. 1440, Nueva York, MoL, W.3, fol. 61v), en las *Horas Coëtivy*, de París (ca. 1443, Dublín, CBCo, W.82, fol. 46v); en un relieve en la iglesia de San Lamberto de Warendorf (1470-1490), en el panorama de la *Pasión de Cristo* de Hans Memling (ca. 1490, Turín, MRT), en un libro de horas neerlandés (1495-1505, Princeton, PUL, Garrett 57, fol. 9v), en otras horas, de Rouen (Robert Boyvin, ca. 1500, Nueva York, MoL, H.1, fol. 28r); en el altar de la Pasión de la iglesia de San Kilian de Korbach (comienzos del s. XVI).

En cambio, otros artistas abstrajeron que Prócula, para no levantar sospechas entre los judíos, se habría mezclado entre los asistentes al juicio[162]. En un salterio flamenco (ca. 1300, Oporto, BM, 623, fol. B), la mujer, oculta detrás de Cristo, advertía –mano en alto– a Pilato sobre las consecuencias que una decisión equivocada podría tener; y en las *Horas* de Margarita de Rohan, el taller de Jean Bourdichon (1475-1485, Princeton, PUL, Ms. Garrett 55, fol. 43r) [fig. 106], Prócula, mezclada entre el público, parecía tratar de parar, con sus propias manos, lo que estaba a punto de suceder.


© Princeton University Library

Figs. 106 y 107. El sueño de Prócula. *Horas de Margarita de Rohan*, Jean Bourdichon, 1475-1485. Princeton, Princeton University Library, Ms. Garrett 55, fol. 43r; Maestro de Lupiana, 1450-1460, Madrid, Museo del Prado, P007157.

En Castilla, el Maestro de Lupiana (1450-1460, Madrid, MP, P007157) [fig. 107] era aún más explícito sobre las intenciones de Prócula, cuando visualizaba a una noble medieval que, en compañía de una muchacha, detrás de la reja de su hogar verbalizaba –en una filacteria– a su marido: «*Nihil tibi et iusto illi*» (Mt 27,19), advirtiéndole sobre la inocencia de aquel a quien estaba juzgando.

El mismo Donatello, en el diseño del púlpito de la Pasión para San Lorenzo de Florencia (1460), hizo partícipe a Prócula en el juicio de Pilato [fig. 108]. Para las trazas del púlpito, el escultor florentino recurrió a sus estudios de la visualidad clásica, pagana

[162] La mujer de Pilato aparece confundida entre los asistentes al juicio en el *Salterio de Kempten* (tercer cuarto del s. XIII, Núremberg, GNM, 56632, fol. 45r), seguramente en un *Speculum Humanae Salvationis* (ca. 1400, Nueva York, MoL, M.766, fol. 65v) o en un libro de horas de Langres (1485-1490, Nueva York, MoL, M.26, fol. 105r).

y/o paleocristiana, cuando representaba a Pilato como un general romano, a punto de lavarse las manos. Pero en su saber de la visualidad tardomedieval, interpretaba que la mujer del pretor habría aparecido *in extremis* en escena, y con la atención de su marido, le habría contado lo que acababa de soñar.



Fig. 108. Púlpito de la Pasión, Donatello, 1460. Iglesia de San Lorenzo, Florencia.

Resulta evidente que, en la fe de san Mateo, Prócula siempre procuró defender a Jesucristo, frente a las acusaciones falaces que los judíos habían arrojado sobre él ante el tribunal que su marido presidía. Entre lecturas bienintencionadas, algunos artistas, como el autor de los frescos de Santa María Donnaregina Vieja de Nápoles (1320) o el Maestro de Morata (segunda mitad del s. XV, Nueva York, MMA, 10.12a, b), la habían convertido en una fervorosa abogada de Cristo.

Mas la esposa del prefecto encarnó, junto a la criada del sumo sacerdote, uno de los escasos papeles femeninos del pasaje del proceso contra Cristo, protagonizado por el juzgado y las castas gubernamentales romana y judía. Fue así como su fortuna visual se vio golpeada por la degradación que el estatus social de las mujeres sufrió durante la baja Edad Media, consecuencia de la reimplantación, desde la Universidad de Bolonia, del derecho civil romano. Desde entonces, muchos autores atribuyeron orígenes malignos al sueño inoculado a Prócula, demoníaca mensajera que –según aquellas lecturas– habría tratado de desviar a Cristo del plan de salvación del Padre, que solo la condena de Pilato abriría.

El teatro sacro pudo haber contribuido a difundir, entre los creyentes –y más de un artista–, aquella malintencionada interpretación del mensaje de la esposa de Pilato. Como González (2002) acreditó, ya en el siglo XII, en la célebre *Pasión de Montecasino*, Prócula enviaba a una sirvienta a frenar a su marido, por influencia del mismo diablo: *«Dum hec superscripta fuerit scilicet dum Iesus stat ligatus ad columpnam uxor Pilati dormiat. et diabolus appareat et dum dormit in sompnis. Uxor Pilati dicat ad ancillam: [T]olle moras et festina...»;* y en dominio inglés, en el ciclo del *Ludus Coventriae*, Satán se aparecía a la mujer para ordenarle que impidiera la Pasión[163]. Uno de los textos que más debieron influir en la demonización de Prócula fue la celebérrima *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, que, en su meditación de la Pasión para la hora de Tercia recogía una virulenta interpretación del sueño de la esposa de Pilato:

> «lo diable en la nit com dormia lavia amonestada que treballàs a Iesus fer delliure. Recelava Sathanàs que per la sua mort, axí en lo món com en los inferns perdria los seus mobles, penedias del que treballat havia en la Passió e mort sua…» (*Lo quart del Cartoxà*, fol. 33r).

Hijas de aquel contexto feminicida fueron una tabla del Rin (principios del s. XIII, Utrecht, MCU, ABM 106) u otra colonesa (1410-1420, Berlín, GG, 1224) [fig. 109], en las cuales sendos demonios negros acechaban a Prócula[164], para introducir en ella las palabras del evangelista y así desviar a Cristo del camino de la redención[165]. Con intenciones no menos malévolas –social y doctrinalmente–, el Maestro del altar de Schlägl (1440s, Cleveland, CMA, 1951.453) convirtió a Prócula en una mujer afeada, que se escondía con rostro malicioso detrás de su marido[166].

[163] González Montañés, J. I., *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (Siglos XI-XV)*, UNED, Tesis doctoral, 2002, p. 375.
[164] Según los estudios más recientes sobre demonología, este tipo de demonios, negros, con alas de ave y con actitudes dinámicas, proceden –ya lejanamente– de la tradición bizantina altomedieval (García Arranz, J. J., «Lo demoníaco en la visualidad de Occidente». En: García Mahíques, R. (dir.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. Los Demonios I. El Diablo y la acción maléfica*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2019, p. 28).
[165] Hourihane, C., op. cit., pp. 136-137.
[166] Seguramente, esta visión malévola de la mujer subyazca a la creación, por parte de De Roos, de un plato cerámico (primer cuarto del s. XVIII, Ámsterdam, RijM, BK-NM-12400-63).



Fig. 109. El sueño de Prócula. Tabla colonesa, 1410-1420. Berlín, Gemäldegalerie, 1224.

De Bizancio a Europa, el contexto más difundido para la visualización de Prócula fue el juicio de Pilato, durante el interrogatorio o bien llegada la jofaina con agua. Todavía en el quinientos, Girolamo Siciolante da Sermoneta (mediados del s. XVI, Madrid, MP, D001551) [fig. 110] narraba que, durante el juicio, un joven mensajero irrumpió en el pretorio para, *in extremis*, comunicarle a Pilato lo soñado por su esposa. En uno de sus grabados, Lucas Cranach 'el Viejo' (1540, Ámsterdam, RijM, RP-P-2009-527) [fig. 111] abstraía que Prócula llegó al lugar del juicio cuando su marido ya se estaba lavando las manos.



Figs. 110 y 111. El sueño de Prócula. Girolamo Siciolante da Sermoneta, mediados del s. XVI. Madrid, Museo del Prado, D001551; Lucas Cranach 'el Viejo', 1540. Ámsterdam, Rijksmuseum, RP-P-2009-527.

Las consecuencias del juicio fueron bien distintas: más allá de advertencias estériles, Pilato acabó por ceder –según relataba la tradición cristiana– ante las presiones de los judíos; aquellos con quienes había de lidiar en el gobierno cotidiano de la provincia. Por ello, algunos artistas modernos trataron de significar, sirviéndose de sus vehementes dotes expresivas, la frustración de Prócula al comprobar lo vano de su visión. En una *Vita Christi* lombarda, obra de Benedetto di Silvestro (primera mitad del s. XVI, Nueva York, MoL, M.508, fol. 28r) [fig. 112], Pilato presentaba al pueblo a Cristo como *Ecce Homo*. La sed de sangre del populacho se veía de inmediato recompensada, cuando un grupo de soldados se llevaba a Cristo camino de la cruz, ante la mirada compungida de Prócula. La mujer llegaba también tarde en el grabado de Crispijn van de Passe I (1600, Ámsterdam, RijM, RP-P-1907-3810) [fig. 113], en que había de observar, derrotada, cómo su marido dejaba en manos de los judíos la condena a Cristo, lavándose las manos.




Figs. 112 y 113. El sueño de Prócula. *Vita Christi* lombarda, Benedetto di Silvestro, primera mitad del s. XVI. Nueva York, Morgan Library, M.508, fol. 28r; Crispijn van de Passe I, 1600. Ámsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1907-3810.

En los virreinatos hispánicos, un anónimo quiteño, en su obra para el convento de la Recoleta de San Diego de Quito (s. XVIII) [fig. 41], abstraía que Prócula habría llegado al lugar del juicio mientras Pilato recogía los testimonios de Cristo y sus acusadores, por lo que había de comunicar su sueño a uno de los guardaespaldas del pretor. Mientras que, en la Italia del setecientos, Corrado Giaquinto (1754, Madrid, MP, P004919) [fig. 114] entendía que la esposa de Pilato habría llegado al lugar del juicio instantes antes de que

su marido dejara en poder de los judíos el destino de Cristo, lavándose las manos. Así que, acercándose al prefecto, la mujer le pedía que no diera ningún paso en falso en contra del Nazareno. Sin embargo, las presiones de los judíos estaban a punto de alcanzar sus propósitos.

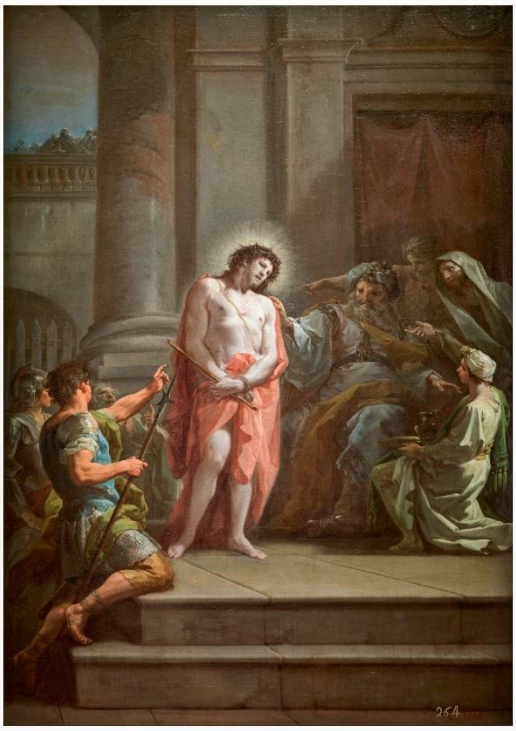


Fig. 114. El sueño de Prócula, Corrado Giaquinto, 1754, Madrid, Museo del Prado, P004919.

### *La flagelación de Cristo*

Indultado Barrabás a capricho de los judíos, Pilato se había lavado las manos, para deshacerse de cualquier responsabilidad en la ejecución de aquel justo. Aun así, en un intento de revocar la exigencia de crucifixión de los judíos, el pretor –según relataba Lucas– les propuso: «Nada ha hecho, pues, que merezca la muerte. Así que le daré un escarmiento y lo soltaré» (Lc 23,15-16). Y con un mismo propósito apaciguador, san Juan relataba que «Pilato entonces tomó a Jesús y mandó azotarle» (Jn 19,1). Todavía más explícito era, ya fuera de la canonicidad, el *Evangelio de Gamadiel*, cuando en sus relatos a favor de Pilato explicaba:

> «En efecto, Pilato y su esposa amaban a Jesús como a su propia alma, y la flagelación que ordenó para Él se hizo para satisfacer a los malvados judíos, y para salvarlo de la muerte. Si él hubiera sabido que lo crucificarían del todo. Los judíos habían mentido a Pilato

> diciendo: 'Si sólo castigas a este rebelde por nosotros, y si deja de curar a la gente en el día de reposo, lo liberaremos'. Bajo este pretexto Pilato ordenó que lo flagelaran»[167].

Los mismos Padres de la Iglesia trataron de articular un respaldo erudito a la presunta intención de Pilato de satisfacer, mediante la flagelación, la ira judía. A propósito de ello escribía Cirilo de Alejandría:

> «[Pilato] reconoce el error y no se avergüenza. En efecto, dice que lo ha azotado inútilmente, y anuncia además que va a mostrárselo, pues sospecha que saciará su furibunda ira por medio de ese espectáculo digno de compasión. No se priva incluso de reprocharles luego, y además explícita y claramente, que lo entregan a la muerte de manera injusta y forzándole a él –para quien la trasgresión de sus leyes no está exenta de castigo– a quebrantar públicamente la ley. Se cumple, desde luego, en Cristo y resulta ser cierto lo dicho: 'Llega el Príncipe de este mundo y en mí no encontrará nada (Jn 14,30)'» (*Comentario al Ev. de Juan,* 12)[168].

No obstante, el historiador hebreo Flavio Josefo, en *La Guerra de los Judíos* (75-79) atestiguaba que, en la praxis judicial romana, la flagelación era el preludio habitual a las crucifixiones[169]; pues con ella se buscaba, seguramente, acortar la dolorosa agonía en la cruz. Con el testimonio de Josefo concuerdan, precisamente, los relatos de los primeros evangelistas; Mateo y Marcos narran cómo Pilato, «queriendo complacer a la gente» (Mc 15,15) allí reunida, «soltó a Barrabás, y a Jesús, después de azotarle, se lo entregó para que fuera crucificado» (Mt 27,26)[170].

La flagelación era, ya por entonces, una forma de castigo con una larga trayectoria histórica, entre babilonios, egipcios, griegos, persas o romanos, que vieron en el fustigo un medio de purificación, al punto de convertirse en un rito iniciático y penitencial. En la cultura romana, la pena de flagelación se usaba en procesos contra soldados que habían incurrido en delitos graves; para arrancar a ciertos procesados, como los presos políticos, declaraciones; para ajusticiar a los criminales a quienes se había condenado a la cruz; y, por último, como correctivo y advertencia a quienes habían cometido delitos leves[171].

---

[167] Citado por Hourihane, C., op. cit., p. 48.
[168] Trad. esp. BCPI, vol. 4b, p. 383. Lleva a Pusey 3,62.
[169] Schenone, H. H., op. cit., p. 218.
[170] Atendiéndonos a la *Vulgata,* la flagelación según Mateo se habría producido bajo los siguientes hechos: *«Tunc dimisit illis Barabbam; Iesum autem flagellatum tradidit, ut crucifigeretur»* (Mt 27,26); Marcos habría afirmado que *«Pilatus autem, volens populo satisfacere, dimisit illis Barabbam et tradidit Iesum flagellis caesum, ut crucifigeretur»* (Mc 15,15); Lucas, *«Et ecce nihil dignum morte actum est ei. Emendatum ergo illum dimittam»* (Lc 23,15-16); y Juan *«Tunc ergo apprehendit Pilatus Iesum et flagellavit»* (Jn 19,1).
[171] Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), op. cit., p. 384.

Los romanos acostumbraron a flagelar a los reos con vergas de olmo. Solo los no-ciudadanos eran sometidos a los terribles tormentos del *flagellum:* fustas de cuerdas o de correas de cuero, a las cuales se insertaban elementos metálicos, como bolitas de plomo o cuchillas, para desgarrar la piel, que acabaron con la vida de muchos condenados[172]. Así lo acreditan las pronuncias contra estas prácticas de algunos autores clásicos, como Marco Tullio Cicerón, Quinto Oracio Flaco o Eusebio de Cesarea, que subrayaba el horror –aleccionador– que causaba entre los asistentes observar a los reos descarnados hasta las venas[173].

Porque, así como la *Mishná* fijó el número máximo de fustigadas en cuarenta, para no desfigurar al reo (Dt 25,2-3), el derecho romano nunca estableció límite alguno[174]. El condenado a la pena capital había perdido toda condición humana y sus verdugos podían ensañarse con él tanto como desearan, pormenor que los tratadistas cristianos usaron para recalcar la brutalidad de los sayones.

Los autores cristianos, enmendando la escualidez evangélica, anotaron que los verdugos de Cristo debieron ser auxiliares no-romanos de la cohorte imperial; judíos, sirios o samaritanos reclutados por los romanos, sedientos de venganza contra Cristo y de hondo protagonismo en la visualidad de la flagelación[175]. Es más, entre tratadistas y artistas, muy pronto se convino que los verdugos de Cristo fueron dos o tres hombres, que se alternaron en su triste encargo; razonamiento en que –en una pseudo-historicidad– se entrometió el estudio de las magulladuras que la Sábana Santa venerada en la catedral de Turín mostraba[176].

Para infringir un mayor tormento a los flagelados, se les despojaba de sus vestidos, como los mismos *Hechos de los Apóstoles* acreditaban, en el pasaje del martirio de Pablo y Silas, a quienes «los pretores les hicieron arrancar los vestidos y mandaron azotarles

[172] Aunque la inventiva cristiana bajomedieval llegó a aseverar que a Cristo lo habrían flagelado hasta en tres tandas, con sendos látigos, que habrían cumplido con las profecías: uno de ramas, espinas y cardos (Gn 3,18,92; Is 10,24; Mi 5,11), un segundo de cadenas y cuerdas (1 Cro 10,11-14), y aún un último de tendones de buey (2 M 7,1) (Marrow, J. H., op. cit., pp. 136-137).
[173] Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), op. cit., p. 386.
[174] Fachechi, G. M., «Piero e la tradizione iconográfica della Flagellazione». En: Cieri Via, C. (ed.), *Città e Corte nell'Italia di Piero della Francesca. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Madrid, 4-7-de octubre de 1992, Marsilio, Sansepolcro, 1996, p. 61.
[175] Schenone, H. H., op. cit., p. 218.
[176] Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), op. cit., pp. 313-314.

con varas» (Hch 16,22). Y para que no huyeran, la ley romana establecía atar a los reos en pie a palos y columnas[177], como la visualidad de Cristo flagelado transmitió.

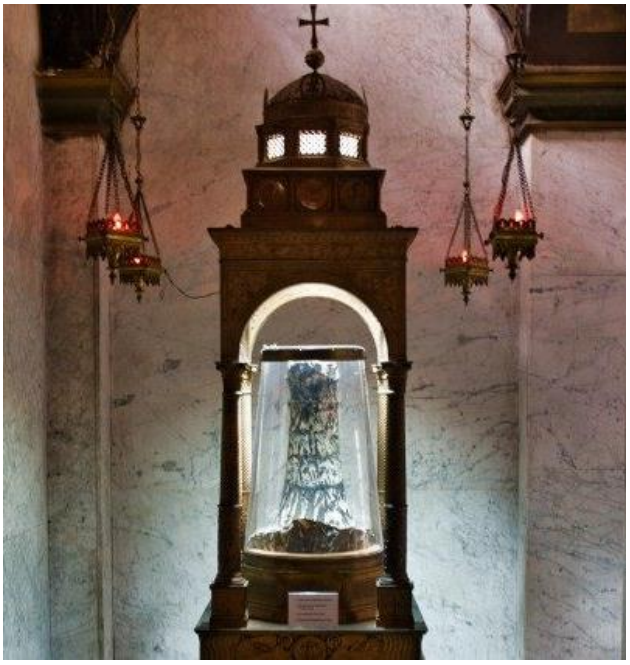
A los destinos de la visualidad de la flagelación contribuyó decisivamente la veneración de la –supuesta– columna en que Cristo habría sido fustigado. Los primeros peregrinos de Tierra Santa se postraron ante una columna que se veneraba en la basílica de los Santos Apóstoles del Monte Sion. Allí la conoció, en 333, un peregrino anónimo de Burdeos; y en el 383 Egeria, que en sus crónicas relataba cómo en el alba del Viernes Santo «aún no ha salido el sol; después de la despedida todos corren a Sion, a orar junto al pilar de la flagelación». Tal vez, aquella era la columna de la que, pocos años después, Prudencio daba fe:

> «En este edificio estuvo encadenado el Señor y, atado a la columna, presentó su espalda, como un esclavo, a los azotes. Todavía existe esta columna venerable y sostiene el templo, y a nosotros nos enseña a vivir libres de todo esclavizante látigo» (*Pinturas sobre historia sagrada*, 40, 157-41,164)[178].

Sobre aquel testimonio, de coordenadas espaciales confusas, volvió el mismo san Jerónimo, en una cita de amplísimo eco posterior, que anotaba cómo se manifestaba en Jerusalén «una columna que mantenía el pórtico de la iglesia [de la Flagelación] y estaba teñida con sangre del Señor, a la cual, dicen, que fue atado y azotado» (*Ad Marcellam*, Epístola 27)[179].

La tradición cristiana continúa narrando que, en 1187, la columna de los Santos Apóstoles fue destruida durante el sitio turco de Jerusalén; pero que, a mediados del siglo XVI, el entonces custodio de Tierra Santa, Bonifacio de Ragusa, reencontró sus restos, que desde entonces son venerados en la basílica del Santo Sepulcro. Para los creyentes, en la capilla de la Aparición se venera hoy una maltrecha columnilla de pórfido –piedra dura de hondas significaciones–, de que apenas resta parte de la basa y del fuste, y que habría sido inventada entre las ruinas del palacio de Caifás [fig. 115].

[177] Cobaleda Pérez, M., *La iconografía de la Flagelación*, Universidad de Jaén, Jaén, Trabajo de Fin de Grado, 2021, p. 6.
[178] Trad. esp. BCPI, 2, p. 281. Lleva a CCL 126,398: BAC 427,764.
[179] En el siglo XII, en la vieja fortaleza Antonia de Pilato se construyó una capilla dedicada a la flagelación, hoy ocupada, precisamente, por el convento franciscano de la Flagelación.

Figs. 115 y 116. Las santas columnas del Santo Sepulcro de Jerusalén y de Santa Práxedes de Roma.

Sin embargo, desde una perspectiva crítica, la leyenda de Bonifacio de Ragusa parece entrar en disonancia con la veneración, en la basílica de Santa Práxedes de Roma, de una Columna Santa bien diversa [fig. 116]. Porque –según consta en la inscripción conmemorativa– la columna desembarcó en la ciudad de los papas en 1223, a instancias del cardenal Giovanni Colonna, precisamente en el contexto de una campaña de salvación de las reliquias de los Santos Lugares, auspiciada por el papa Honorio III en tiempos de la quinta Cruzada (1217-1221).

La columna de Santa Práxedes no pasa de ser un pequeño pilón en morfología de balaustre, que pudo haber contado con una argolla. De hecho, ya históricamente, aquel familiar cilindro levantó cierto escepticismo entre los teólogos: hubo quien reconoció en él un fragmento –demasiado concluso– de la columna original y, algún osado, aventuró su procedencia de la torre Antonia de Jerusalén, la antigua casa de Pilato[180]. Allí donde, a juzgar por los comentarios –siempre confusos– de Prudencio y Jerónimo, pudo haber existido una segunda candidata a veneración.

Es más, a raíz de la reinvención de la columna de la casa de Caifás, la inquietante convivencia de dos reliquias –y de alguna otra menos creíble– generó imaginativos relatos justificativos, de aceptación demasiado tímida. Sobre la tradición evangélica, era difícil

[180] Mâle, É., *L'arte religiosa nel '600. Italia, Francia, Spagna, Fiandra*, Jaca Book, Milán, 1984, p. 209.

sostener que Cristo fuera flagelado en dos ocasiones: en el pretorio y, presuntamente, en casa del sumo sacerdote[181].

Aun así, el auge postridentino al culto a las reliquias popularizó la veneración, de romanos y peregrinos, a la columna del cardenal Colonna. Sintomático de la fama que la reliquia adquirió fue la amplísima acogida que la columna tuvo en la visualidad barroca de la flagelación.

Si bien, la columna no fue la única reliquia de la flagelación reivindicada por los santuarios cristianos. Antes de la Revolución francesa, la abadía francesa de Saint Étienne de Bassac pretendía poseer la santa Ligadura, es decir, la cuerda con que Cristo fue atado al mástil donde fue ultrajado[182]; y los flagelos eran reivindicados por Santa María in Vía Lata de Roma y la catedral de Anagni.

Ningún pasaje del proceso contra Cristo conoció tanta atención exegética –y, por consiguiente, artística– como la flagelación. Sobre cualquier escarnio o interrogatorio, la flagelación resumía la brutal sed de sangre de los judíos y sobre todo dimensionaba, con una crudeza inaudita, el sufrimiento aceptado por el Salvador para la redención humana. A finales del siglo IV, Apolinar de Laodicea ya instruía a las comunidades orientales a contemplar en los azotes a Cristo la imagen de la salvación:

> «Los azotes son por los pecados del mundo, porque muchos son los azotes que recibe el pecador tal y como dice la profecía: 'He entregado mi espalda a los azotes' (Is 50,6). Así se cumple el dicho de que el justo [se entregará] por los pecadores, si bien lo máximo de la bondad se cumple también cuando 'el justo por los injustos' (1P 3,18) ha sufrido, a fin de que 'por sus llagas seamos curados' (Is 53,6), tal y como dice Isaías» (*Fragmentos sobre el Ev. de Mateo,* 138)[183].

En una misma lectura, Cirilo de Alejandría se apropiaba de la flagelación, que los evangelistas apenas habían nombrado, para adoctrinar a los suyos en los beneficios espirituales que la Pasión, en este pasaje sintetizada, trajo para la humanidad:

> «Flagelaron injustamente a Jesús para que nos liberase del justo castigo, fue objeto de burla y de bofetadas para que nos burlemos del que se burla de nosotros, Satanás, y evitemos el pecado que nos hace pasar rápidamente a la transgresión. Debemos pensar, si somos sabios, que Cristo sufrió toda la pasión por nosotros y por nuestra culpa, y que su

[181] Schenone, H. H., op. cit., p. 220.
[182] Réau, L., op. cit., p. 470.
[183] Trad. esp. BCPI, vol. 1b, p. 346. Lleva a MKGK 49.

> pasión tuvo la fuerza de solventar y alejar los males que teníamos merecidos precisamente por rebelarnos contra Dios» (*Comentario al Ev. de Juan,* 12)[184].

Romano 'el Cantor' hacía lo propio cuando, con tono exultante, cantaba el triunfo de la Vida en el Hijo del Dios cristiano, sumando significados –en clave tipológica– a la columna a que fue atado:

> «[El pueblo judío] emitió un rugido como el león cuando atrapa a un cordero, Cristo. Y Pilato, satisfaciendo la voluntad del pueblo, mandó flagelar al Apacible. El Redentor aguantó el látigo; míralo desnudo, inclinado sobre una columna, quien con una columna de nubes había hablado a Moisés y a Aarón. Él que había dado estabilidad a las columnas de la tierra, como dijo David, es atado a una columna. Él que había indicado al pueblo el camino por el desierto, con una columna de luz que le precedía, es atado a una columna y veo que la piedra de la Iglesia es partida, para que exulte Adán» (*Himno breve sobre la Pasión de Cristo,* Pusey 3,61)[185].

Como escribía 'el Cantor', con propósitos apaciguadores o sin ellos, Pilato fue el instigador de la flagelación y, según san Agustín, «Juan dice con suficiente evidencia que eso tuvo lugar ante Pilato» (*Concordancia de los evangelistas,* 3,9,36)[186], creencia con inclinaciones peyorativas que arraigó con vigor en la visualidad artística. Sobre las misteriosas intenciones del prefecto se interrogaba también Juan Crisóstomo, a propósito de la lectura del Evangelio de Mateo:

> «¿Por qué lo mandó flagelar? Quizá como a condenado, o porque quería dar alguna apariencia al proceso, o, en fin, para congraciarse con los judíos. Su deber, empero, era haber resistido. A la verdad, antes de llegar aquí había dicho: 'Tomadlo allá vosotros y juzgadlo conforme a vuestra ley' (Jn 18,31). Y muchas eran las cosas que podrían haberles hecho volver atrás a él lo mismo que a los judíos (…)» (*Homilías sobre el Ev. de Mateo,* 86,2)[187].

Con todo, los Padres de la Iglesia leyeron en la brutalidad de los azotes –que sus meditaciones habían alimentado–, la antesala de la victoria definitiva de Cristo sobre las tinieblas de la muerte, en que judíos y paganos se agazapaban. Aquel memorable triunfo, celebrado en la liturgia cotidiana, impregnó las paredes de iglesias y camposantos, en la superficie de pinturas, mosaicos, sarcófagos o arquetas. La Iglesia había vencido y en la visualidad primitiva apenas quedó lugar para los pasajes evangélicos que abrieron, entre sufrimientos, el camino hacia la salvación. En esta clave triunfalista ha de leerse el olvido

[184] Trad. esp. BCPI, vol. 4b, p. 382.
[185] Trad. esp. BCPI, vol. 4b, p. 381. Lleva a SC 128,218-220.
[186] Trad. esp. BCPI, vol. 4b, pp. 381-382. Lleva a CSEL 43,320: BAC 521,551-552.
[187] Trad. esp. BCPI, vol. 1b, p. 346. Lleva a PG 58,766: BAC 146,676-677.

a que las comunidades cristianas antiguas sometieron, en el plano visual, a la flagelación de Cristo.

Contamos con noticias –demasiado parcas– sobre la existencia de un mosaico, en paradero incierto, de principios del siglo V, que habría recogido la venida de la salvación, desde la Anunciación a María hasta el Apocalipsis, pasando por cuatro misterios clave de la Pasión: el prendimiento, el interrogatorio de Caifás, la flagelación y la crucifixión[188]. Así, la primera noticia cierta sobre el tipo se remonta, desde el Imperio de Oriente, a los *Evangelios de Canterbury* (s. VI, Cambridge, CChC, Ms. 286, fol. 125r), que –todavía muy lejos de futuras convenciones– visualizaban a Cristo togado inmovilizado por dos soldados y azotado, con sendos flagelos, por otra pareja de guardias.

Sin embargo, cuando a principios del siglo IX los *scriptoria* carolingios dieron con el reto de ilustrar nuevos libros litúrgicos, no debieron disponer de referentes sólidos –ni visuales ni evangélicos– con que figurar la flagelación a que los evangelistas se habían referido. La compleja empresa de dar forma visual al pasaje la encabezaron los ilustradores de dos salterios contemporáneos: el *Salterio de Utrecht* (816-835, Utrecht, BU, 32/484, fol. 85v) [fig. 117], que visualizó en la Pasión la promesa de salvación del *Cántico de Habacuc* (Ha 3,13); y el *Salterio de Stuttgart* (820-830, Stuttgart, WL, Bibl.fol.23, fol. 43v) [fig. 118], cuyos proyectistas vincularon –tipológicamente– la flagelación con el Salmo 35, cuando aquel profetizaba: «ellos se ríen de mi caída (…), se reúnen contra mí; extranjeros, que yo no conozco, desgarran sin descanso» (Sl 35,15).



[188] IMA 107314.




Fig. 117 y 118. La flagelación de Cristo. *Salterio de Utrecht*, 816-835. Utrecht, Universiteitsbibliotheek, 32/484, fol. 85v; *Salterio de Stuttgart*, 820-830. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Bibl.fol.23, fol. 43v.

Los comentarios de los primeros autores cristianos debieron resonar con fuerza en el Imperio. La columna –de cuerpo entero– que jamás citaron los evangelistas, pero cuya veneración otorgó carta de dogma, es en ambos manuscritos la base sobre la que los sayones se ensañan contra Cristo[189]. La crueldad de la imagen es desgarradora: el Señor

[189] La columna, solitaria y de cuerpo entero, se la documenta también en un altar portátil otoniano (ca. 1075, Londres, BMu, 1903,0514.3), en las vidrieras de la catedral de Chartres (s. XII), en un capitel de Notre-Dame de Cunault (primera mitad del s. XII), en las puertas broncíneas de San Zeno de Verona, de maestros veroneses (1137); en otro capitel, de San Pedro el Viejo de Huesca (1137-1220, Huesca, Mar, 622); en un capitel en Saint-Austremoine de Issoire (1140-1149), en el altar portátil Stavelot (1150-1160, Bruselas, MRAH, 1590), en el *Salterio de Eadwine* (ca. 1155-1160, Londres, VAM, 661-1894, fol. 4r), en un *Dialogus de Laudibus Sanctae Crucis* (1170-1175, Múnich, BSB, Clm.14159, fol. 5r), en el claustro de Saint-Trophime de Arles (1180-1199), en el *Pontile* de la catedral de Módena (ca. 1184), en el *Salterio de San Luis* (ca. 1190-1200, Leiden, BU, Ms. BPL 76A, fol. 24v), en un medallón de morsa inglés (1200-1220, Copenhague, NMD), en un libro de horas (1204-1219, Nueva York, MoL, M.739, fol. 23r), en el *Misal de Mont-Saint-Éloi*, de la abadía de Saint-Vaast de Arras (segundo cuarto del s. XIII, 49 (94), fol. 82v), en el *Salterio-horas Artois* (1246-1260, Nueva York, MoL, M.730, fol. 15r), en el *Pyxis de Klosterneuburg*, del monasterio agustino de esta ciudad austríaca (1270-1280); en el tímpano de la portada de la catedral de Estrasburgo (último cuarto del s. XIII), en una miscelánea de la Pasión de Cristo (1280-1299, Cambridge, SJCL, K.21, fol. 50v), en la portada de la catedral de Friburgo (1280-1320), en un cáliz del monasterio de Mehrerau (1280-1320), en el arcosolio sepulcral de Martín III Fernández, obispo de León, en la catedral leonesa (ca. 1288); en un salterio-libro de horas de Liège (1290-1305, Londres, BL, Add.28784A-B, fol. 9v), en un libreto de marfil del alto Rin (1295-1320, Nueva York, MMA, 1982.60.399), en el Tabernáculo de Chiarito, de Pacino de Buonaguida (primera mitad del s. XIV, Los Ángeles, PGM, 85.PB.311); en un retablo en la iglesia monástica de Cismar (1300-1320), en el púlpito de la catedral de Pisa, de Giovanni Pisano (1302-1310); en las *Horas Lisle* (1316-1331, Nueva York, MoL, G.50, fol. 58r), en un *Vitae Sanctorum* boloñés (1325-1335, Nueva York, MoL, M.360, fol. 8), en el *Antipendio de Salzburgo* (ca. 1330, Viena, MAK, T.8543), en un retablo veronés (1340-1360, Verona, MCas, No. 362), en el altar de la Pasión de Pechüle, en la Dorfkirche de Bardenitz (1360-1370); en un retablo colonés de la Vida y Pasión de Cristo (1370-1380, Colonia, WRM, WRM 6), en un libro de Pasión de Picardía (1380-1399, Roma, BAV, Reg.lat.473, fol. 8v), en el retablo mayor de la iglesia de San Feliu de Xàtiva (Maestro de Xàtiva, principios del s. XV), en el relicario del papa Sixto V, en Montalto delle Marche (ca. 1400); en una tabla de la Baja Sajonia (ca. 1400, Hannover, LM, PAM 710/711), en el *Retablo de la Pasión*, del círculo de Juan Sánchez de Castro (segunda mitad del s. XV, Sevilla, MBA); en un *Speculum Humanae Salvationis* de Augsburgo (1450-1460, Nueva York, MoL, M.782, fol. 82v), en un porta-paz (ca. 1475, Londres, VAM, A.76-1925), en el retablo mayor de la colegiata de Bolea (Maestro de Bolea, 1490-1503), en el retablo mayor de la catedral de Ávila, obra de Pedro Berruguete y Juan de Borgoña (1499-1512); en *El Calvario* (finales del s. XV, Madrid, MP, P007689), en una tabla del Maestro de Astorga, procedente de la catedral de esta ciudad leonesa (primera mitad del s. XVI, Barcelona, MNAC, 064110-000); en un libro

ha sido despojado de sus vestiduras –hasta la blasfemia– y atado, de boca, contra el sagrado mástil. Y allí ha de soportar como dos soldados[190], de facciones exageradas, le

de horas (ca. 1500, Nueva York, MoL, M.156, fol. 148r), en el *Rosario* del Maestro de Ventosilla (primer tercio del s. XVI, Madrid, MP, P001306), en una tabla pasionista en la iglesia de San Jorge de Schermbeck, obra de Derick Baegert (1506); en un tapiz de Pieter Coecke van Aelst (1511-1528, Trento, MD), en *La Pasión* de Lucas van Leyden (1521, Cleveland, CMA), en un tríptico esmaltado de Jean Pénicaud I (1525-1535, Nueva York, FC), en el retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Teruel (Gabriel Joly, 1539-1541); en el grabado de Augustin Hirschvogel (1548, Washington DC, NGA), en una placa con la flagelación, de Guglielmo della Porta (ca. 1560, Los Ángeles, LACMA); en un relieve de Thomas Heidelberger en la abadía benedictina de Ochsenhausen (1584); en una vidriera de Franz Fallenter (1598, Nueva York, MMA, 53.200.2), en una pintura en el castillo de Schrobenhausen (1600-1610), en un grabado del *Ecce Homo*, de Pierre Firens (1600-1639, Ámsterdam, RijM, RP-P-1926-355); en un relieve en la parroquia protestante de la congregación de los Descalzos de Augsburgo (1617); en un medallón, obra de Jörg Zürn, en San Nicolás de Überlingen (1631); en un diseño de Matthäus Gundelach (1632, Nueva York, MMA, 2003.183); en una flagelación de Isidoro Francisco de Moncada, en la iglesia de San Francisco de Ayaviri, en Perú (1750-1775);

[190] La pareja de sayones, convención más extendida en este sentido, aparece también en la cruz alta de Arboe (ss. IX-X), en la cruz de Kells (s. X), en la cruz de Drumcliff (s. X), en la cruz alta de Donaghmore (s. X), en la *Perícopa de Enrique III* (ca. 1040, Bremen, BU, b.21, fol. 49v), en un altar portátil otoniano (ca. 1075, Londres, BMu, 1903,0514.3), en las vidrieras de la catedral de Chartres (s. XII), en un crucifijo florentino (s. XII, Florencia, GU, 432), en un capitel de Notre-Dame de Cunault (primera mitad del s. XII), en un capitel de Notre Dame de la Daurade de Toulouse (1120-1130, Toulouse, MAT, Ra 460), en las puertas broncíneas de San Zeno de Verona, de maestros veroneses (1137); en otro capitel, de San Pedro el Viejo de Huesca (1137-1220, Huesca, Mar, 622); en un capitel en Saint-Austremoine de Issoire (1140-1149), en el altar portátil Stavelot (1150-1160, Bruselas, MRAH, 1590), en el *Salterio de Eadwine* (ca. 1155-1160, Londres, VAM, 661-1894, fol. 4r), en un *Dialogus de Laudibus Sanctae Crucis* (1170-1175, Múnich, BSB, Clm.14159, fol. 5r), en el *Pontile* de la catedral de Módena (ca. 1184), en el claustro de Saint-Trophime de Arles (1180-1199), en el *Salterio de San Luis* (ca. 1190-1200, Leiden, BU, Ms. BPL 76A, fol. 24v), en los murales de la sala capitular del monasterio de Sijena (Maestro de la sala capitular de Sijena, 1196-1208, Barcelona, MNAC, 068708-001), en las pinturas murales de San Vicenç de Cardona (ca. 1200, Barcelona, MNAC, 200715-004), en un libro de horas (1204-1219, Nueva York, MoL, M.739, fol. 23r), en una vidriera de la catedral de Bourges (1205-1220), en el *Misal de Mont-Saint-Éloi*, de la abadía de Saint-Vaast de Arras (segundo cuarto del s. XIII, 49 (94), fol. 82v), en el *Salterio de Saint-Germain-en-Laye* (1240-1250, París, BNF, lat.10434, fol. 15v), en el *Salterio-horas Artois* (1246-1260, Nueva York, MoL, M.730, fol. 15r), en el *Pyxis de Klosterneuburg*, del monasterio agustino de esta ciudad (1270-1280); en el tímpano de la portada de la catedral de Estrasburgo (último cuarto del s. XIII), en una miscelánea de la Pasión de Cristo (1280-1299, Cambridge, SJCL, K.21, fol. 50v), en la portada de la catedral de Friburgo (1280-1320), en un cáliz del monasterio de Mehrerau (1280-1320), en el arcosolio sepulcral de Martín III Fernández, obispo de León, en la catedral leonesa (ca. 1288); en un salterio procedente de Utrecht (ca. 1290, Nueva York, MoL, M.34, fol. 62v), en un salterio-libro de horas de Liège (1290-1305, Londres, BL, Add.28784A-B, fol. 9v), en un libreto de marfil del alto Rin (1295-1320, Nueva York, MMA, 1982.60.399), en el *Tabernáculo de Chiarito*, de Pacino de Buonaguida (primera mitad del s. XIV, Los Ángeles, PGM, 85.PB.311); en un tabernáculo para la Virgen, en Santa María Assunta de Fossa (primera mitad del s. XIV); en un retablo en la iglesia monástica de Cismar (1300-1320), en los relieves del tímpano del portal de la Calenda de la catedral de Rouen (1300-1330), en el púlpito de la catedral de Pisa, de Giovanni Pisano (1302-1310); en las *Horas Lisle* (1316-1331, Nueva York, MoL, G.50, fol. 58r), en un políptico de Ugolino di Nerio (1320-1329, Berlín, GG, 1635), en un paño de altar del monasterio de Lüne, en Lüneburg (ca. 1325), en un *Vitae Sanctorum* boloñés (1325-1335, Nueva York, MoL, M.360, fol. 8), en el *Antipendio de Salzburgo* (ca. 1330, Viena, MAK, T.8543), en el *Frontal de altar Iklé*, de Geri Lapi (ca. 1335, Nueva York, MMA, 64.27.18); en el *Retablo de la Virgen* del Maestro de Torralba (1435-1440, Madrid, MP, P008121), en un retablo veronés (1340-1360, Verona, MCas, No. 362), en las pinturas murales de Sankt Georg de Rhäzüns (segunda mitad del s. XIV), en el altar de la Pasión de Pechüle, en la Dorfkirche de Bardenitz (1360-1370); en las pinturas murales de la iglesia de Santa Maddalena, de la población homónima (ca. 1370); en un retablo colonés de la Vida y Pasión de Cristo (1370-1380, Colonia, WRM, WRM 6), en un fragmento de predela (segunda mitad del s. XIV, Ámsterdam, RijM, A 4003), en la predela del retablo de Santa María de Rubió (Maestro de Rubió, tercer cuarto del s. XIV, Vic, MEV), en un libro de Pasión de Picardía (1380-1399, Roma, BAV, Reg.lat.473, fol. 8v), en un fragmento de predela (1380-1420, Toulouse, MAT, Ra 775 A), en el retablo mayor de la iglesia de San Feliu de Xàtiva (Maestro de

azuzan con enormes látigos. El resultado de la flagelación es espeluznante: los azotes han abierto en el cuerpo de Cristo un sinfín de heridas, de pies a cabeza. Detrás del cuerpo sangrante de Cristo, clave de la salvación, resuena la –supuesta– profecía de Isaías, que los Padres de la Iglesia vincularon con la flagelación: «de la planta del pie a la cabeza no hay en él cosa sana: golpes, magulladuras y heridas frescas, ni cerradas, ni vendadas, ni ablandadas con aceite» (Is 1,6).

Aun así, como Réau (1957), Schiller (1972) o Fachechi (1996) ya subrayaron, muchos talleres del Sacro Imperio convinieron en solemnizar los dolores de Cristo, en el pretorio como en el Calvario. El recurso, indecoroso y cruel, a la desnudez del Salvador, fue enmendado con largas túnicas; y su rostro sufriente fue escondido, de boca contra la columna o, al menos, de perfil[191]. Esta interpretación sosegada de la Pasión fue asumida ya en el siglo IX, como revela una cubierta de libro carolingia (845-875, París, ML, OA 6000) [fig. 9], en que dos soldados se ensañan contra la espalda de Cristo, que cae abrazado contra la columna. Un siglo más tarde, esta disposición visual se había convencionalizado entre los talleres imperiales, que en el *Codex Egberti* (977-993,

Xàtiva, principios del s. XV), en el relicario del papa Sixto V, en Montalto delle Marche (ca. 1400); en una tabla de la Baja Sajonia (ca. 1400, Hannover, LM, PAM 710/711), en el retablo del arzobispo Don Sancho de Rojas (Juan Rodríguez de Toledo, 1415-1420, Madrid, MP, P001321), en las *Horas de Marie de Rieux* (Maestro de Margarita de Orleans, 1440-1450, Nueva York, MoL, Ms. M.190, fol. 50v), en el *Retablo de la Pasión*, del círculo de Juan Sánchez de Castro (segunda mitad del s. XV, Sevilla, MBA); en un porta-paz (ca. 1475, Londres, VAM, A.76-1925), en el retablo mayor de la colegiata de Bolea (Maestro de Bolea, 1490-1503), en *El Calvario* (finales del s. XV, Madrid, MP, P007689), en un lienzo atribuido a Jacopo Palma 'el Joven' (s. XVI, Madrid, MP, P003517), en una tabla del Maestro de Astorga, procedente de la catedral de esta ciudad leonesa (primera mitad del s. XVI, Barcelona, MNAC, 064110-000); en un libro de horas (ca. 1500, Nueva York, MoL, M.156, fol. 148r), en una perla de oración (comienzos del s. XVI, Nueva York, MMA), en el *Rosario* del Maestro de Ventosilla (primer tercio del s. XVI, Madrid, MP, P001306), en un libro de horas (1500-1510, Nueva York, BM, MA 57, fol. 31v), en el *Libro de oración de Claude de France* (ca. 1517, Nueva York, MoL, M.1166, fol. 10v), en *La Pasión* de Lucas van Leyden (1521, Cleveland, CMA), en una tabla de Pere Serafí, para la parroquial de Arenys de Munt (1543-1546, Barcelona, MNAC, 122684-000); en la obra de Bernardino Lanino (ca. 1550, Los Ángeles, PGM), en una sarga Diego de Urbina (1569, Madrid, MP, P006919), en un grabado de Juan de Valdés Leal (s. XVII, Madrid, MP, D000196), en una flagelación anónima (s. XVII, Lima, CABS), en un grabado del *Ecce Homo*, de Pierre Firens (1600-1639, Ámsterdam, RijM, RP-P-1926-355); en un lienzo de Daniele Crespi (ca. 1625, Madrid, MP, P000129), en un medallón, obra de Jörg Zürn, en San Nicolás de Überlingen (1631); en una flagelación de Francisco de Herrera y Velarde, de La Paz (1640-1670, Bolivia, PBo); en un grupo escultórico de un seguidor, neerlandés, de Giambologna (mediados del s. XVII, Nueva York, MMA, 32.100.196a–c); en una flagelación anónima (1650-1750, Lima, CABS), en una pintura en el convento franciscano de Sachsenkam (s. XVIII), en el conjunto de retablos de la capilla del Santo Cristo de la catedral de Ourense, obra de Francisco de Castro (principios del s. XVIII); en la Flagelación de Corrado Giaquinto (1754, Madrid, MP, P003170),

[191] A Cristo vestido del torso a los pies se lo visualizó, asimismo, en la cruz alta de Arboe (ss. IX-X), en la cruz de Kells (s. X), en la cruz de Drumcliff (s. X), en la cruz alta de Donaghmore (s. X), en la *Perícopa de Enrique III* (ca. 1040, Bremen, BU, b.21, fol. 49v), estrechamente vinculada al *Codex Egberti;* en un altar portátil otoniano (ca. 1075, Londres, BMu, 1903,0514.3), en las puertas broncíneas de San Zeno de Verona, de maestros veroneses (1137);

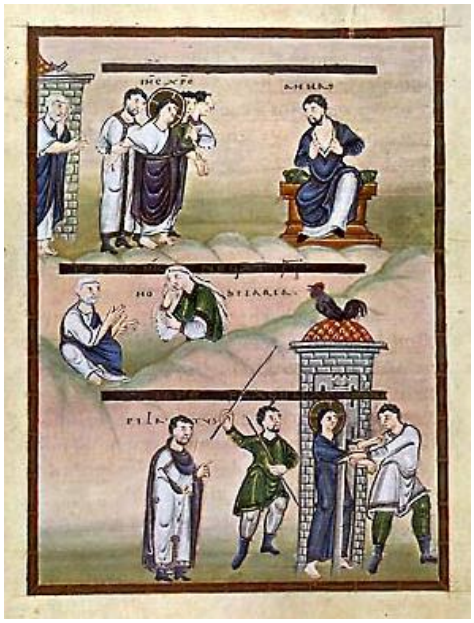
Tréveris, WBST, 24, fol. 80v) [fig. 119] no osaron a visualizar un solo rasguño en el cuerpo, maltratado a varazos, de Cristo. Todo bajo las órdenes de Pilato[192], a quien no solo se reconoció como el orquestador de la flagelación –como san Agustín ya creyó–, sino que algún teólogo altomedieval, como Rabano Mauro, afirmó que habría tomado partido en ella como un flagelador más[193].

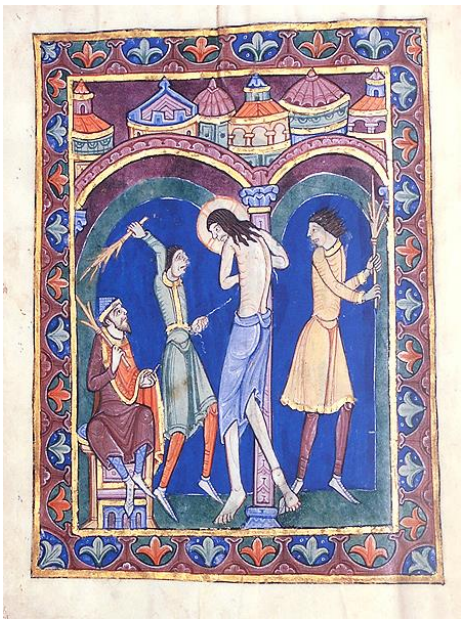
De hecho, la peregrina idea de la participación de Pilato en la flagelación se ganó algún adepto entre los círculos artísticos, como el iluminador del *Salterio de San Albano* de la catedral de Hildesheim (segundo cuarto del s. XII, St. Godehard 1, fol. 22v) o el

[192] La presencia de Pilato en la flagelación fue asumida por centenares de artistas. Así, a las obras citadas en el texto principal cabría sumar: la *Perícopa de Enrique III* (ca. 1040, Bremen, BU, b.21, fol. 49v), por la influencia recibida del *Codex Egberti;* un crucifijo florentino (s. XII, Florencia, GU, 432), un capitel de Notre Dame de la Daurade de Toulouse (1120-1130, Toulouse, MAT, Ra 460), las puertas broncíneas de San Zeno de Verona, de maestros veroneses (1137); el *Salterio de Eadwine* (ca. 1155-1160, Londres, VAM, 661-1894, fol. 4r), el *Pontile* de la catedral de Módena (ca. 1184), los murales de la sala capitular del monasterio de Sijena (Maestro de la sala capitular de Sijena, 1196-1208, Barcelona, MNAC, 068708-001), las pinturas murales de San Vicenç de Cardona (ca. 1200, Barcelona, MNAC, 200715-004), un medallón de morsa inglés (1200-1220, Copenhague, NMD), el *Salterio de Saint-Germain-en-Laye* (1240-1250, París, BNF, lat.10434, fol. 15v), una miscelánea de la Pasión de Cristo (1280-1299, Cambridge, SJCL, K.21, fol. 50v), en un tabernáculo para la Virgen, en Santa María Assunta de Fossa (primera mitad del s. XIV); un paño de altar del monasterio de Lüne, en Lüneburg (ca. 1325), el *Frontal de altar Iklé*, de Geri Lapi (ca. 1335, Nueva York, MMA, 64.27.18); un retablo veronés (1340-1360, Verona, MCas, No. 362), un fragmento de predela (segunda mitad del s. XIV, Ámsterdam, RijM, A 4003), las pinturas murales de la iglesia de Santa Maddalena, de la población homónima (ca. 1370); un libro de Pasión de Picardía (1380-1399, Roma, BAV, Reg.lat.473, fol. 8v), un fragmento de predela (1380-1420, Toulouse, MAT, Ra 775 A), el retablo mayor de la iglesia de San Feliu de Xàtiva (Maestro de Xàtiva, principios del s. XV), la *Biblia pauperum Weigel-Felix* (ca. 1435, Nueva York, MoL, M.230, fol. 14r), las *Horas de Marie de Rieux* (Maestro de Margarita de Orleans, 1440-1450, Nueva York, MoL, Ms. M.190, fol. 50v), un *Speculum Humanae Salvationis* de Augsburgo (1450-1460, Nueva York, MoL, M.782, fol. 82v), en una edición del *Spiegel van den Leven ons Heren* (ca. 1455, Nueva York, MoL, M.868, fol. 39v), el retablo mayor de la colegiata de Bolea (Maestro de Bolea, 1490-1503), el *Retablo de la Crucifixión* del Maestro del Altar de Aachen (1492-1495, Liverpool, NM); *El Calvario* (finales del s. XV, Madrid, MP, P007689), el retablo mayor de la catedral de Ávila, obra de Pedro Berruguete y Juan de Borgoña (1499-1512); el *Tríptico de la Pasión* de Quentin Metsys (s. XVI, Coímbra, MNa), *La Flagelación* de Alejo Fernández (1500-1505, Madrid, MP, P001925), un libro de horas (1500-1510, Nueva York, BM, MA 57, fol. 31v), un tapiz de Pieter Coecke van Aelst (1511-1528, Trento, MD), el grabado de *La Flagelación* de Jacob Cornelisz. van Oostaten (1514, Washington DC, NGA), una placa de relieve de Agostino Busti (1517-1522, Milán, PCS), *La Pasión* de Lucas van Leyden (1521, Cleveland, CMA), un tríptico esmaltado de Jean Pénicaud I (1525-1535, Nueva York, FC), el retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Teruel (Gabriel Joly, 1539-1541), una tabla de Pere Serafí, para la parroquial de Arenys de Munt (1543-1546, Barcelona, MNAC, 122684-000); una placa con la flagelación, de Guglielmo della Porta (ca. 1560, Los Ángeles, LACMA); unas trazas de Luca Cambiaso (1570s, Washington DC, NGA), una vidriera de Franz Fallenter (1598, Nueva York, MMA, 53.200.2), un *Martirio de Cristo*, en el convento de la Merced de Cuzco (s. XVII); ); una flagelación anónima (s. XVII, Lima, CABS), un grabado de Juan de Valdés Leal (s. XVII, Madrid, MP, D000196), una pintura en el castillo de Schrobenhausen (1600-1610), un relieve en la parroquia protestante de la congregación de los Descalzos de Augsburgo (1617); un medallón, obra de Jörg Zürn, en San Nicolás de Überlingen (1631); una tinta anónima (s. XVIII, Madrid, MP, D001102), una pintura en el convento franciscano de Sachsenkam (s. XVIII), el conjunto de retablos de la capilla del Santo Cristo de la catedral de Ourense, obra de Francisco de Castro (principios del s. XVIII); un dibujo de Gaspare Diziani (1750-1755, Cleveland, CMA), la *Flagelación* de Corrado Giaquinto (1754, Madrid, MP, P003170),

[193] Hourihane, C., op. cit., pp. 89-90.

tallador del peine de Enrique II (1100-1120, Verdún, MPVe) [fig. 120], que visualizaron a Pilato con un posible flagelo como atributo.





Figs. 119 y 120. *Codex Egberti*, 977-993. Tréveris, Wissenschaftliche Bibliothek der Stadt Trier, 24, fol. 80v; *Salterio de San Albano*, segundo cuarto del s. XII. Hildesheim, Tesoro de la Catedral, St. Godehard 1, fol. 22v.

Este clamo contra la inagotable brutalidad del prefecto es aún más crudo en una plaqueta de marfil, quizás parte del antipendio del altar de Magdeburgo de Otón I (ca. 962-973, Munich, BNM) [fig. 121]. A cobijo del pretorio, Pilato, un ser de poderes absolutos, se lavaba las manos y, liberado Barrabás, «a Jesús, después de azotarle, se lo entregó para que fuera crucificado» (Mt 27,26). Así que, sobre la narración del evangelista, el prefecto presidía la flagelación, ejecutada por tres esbirros contra una columna sustentante, afín con la reliquia jerosolimitana que, siglos atrás, Prudencio y Jerónimo habían descrito[194].

[194] La columna de la flagelación aparece integrada, como elemento sustentante, en distintas arquitecturas, en la *Perícopa de Enrique III* (ca. 1040, Bremen, BU, b.21, fol. 49v), en un crucifijo florentino (s. XII, Florencia, GU, 432), en un capitel de Notre Dame de la Daurade de Toulouse (1120-1130, Toulouse, MAT, Ra 460), en los murales de la sala capitular del monasterio de Sijena (Maestro de la sala capitular de Sijena, 1196-1208, Barcelona, MNAC, 068708-001), en las pinturas murales de San Vicenç de Cardona (ca. 1200, Barcelona, MNAC, 200715-004), en una vidriera de la catedral de Bourges (1205-1220), en el *Salterio de Saint-Germain-en-Laye* (1240-1250, París, BNF, lat.10434, fol. 15v), en un salterio procedente de Utrecht (ca. 1290, Nueva York, MoL, M.34, fol. 62v), en un tabernáculo para la Virgen, en Santa María Assunta de Fossa (primera mitad del s. XIV); en un políptico de Ugolino di Nerio (1320-1329, Berlín, GG, 1635), en el *Frontal de altar Iklé*, de Geri Lapi (ca. 1335, Nueva York, MMA, 64.27.18); en las pinturas murales de Sankt Georg de Rhäzüns (segunda mitad del s. XIV), en un fragmento de predela (segunda mitad del s. XIV, Ámsterdam, RijM, A 4003), en las pinturas murales de la iglesia de Santa Maddalena, de la población homónima (ca. 1370); en la predela del retablo de Santa María de Rubió (Maestro de Rubió, tercer cuarto del s. XIV, Vic, MEV), en un fragmento de predela (1380-1420, Toulouse, MAT, Ra 775 A), en el retablo




Fig. 121. La flagelación de Cristo. Plaqueta de marfil, tal vez del antipendio del altar de Magdeburgo de Otón I, ca. 962-973. Munich, Bayerisches Nationalmuseum.

No existe en la plaqueta otoniana espacio alguno para el sufrimiento; Cristo se ha sublimado sobre la brutalidad de sus verdugos. Este mensaje debió calar en la religiosidad de los irlandeses, donde el arte imperial tuvo reconocidas repercusiones. Las cruces pétreas irlandesas parecen revelar tales significados, cuando en Drumcliff (s. X) o Clonmacnoise (900-920) se entrevé –en relieves, ahora, muy erosionados– a Cristo exultante sobre sus perseguidores, vestido del torso a los pies.

Solamente a partir del siglo XI, en la *Pala d'Oro* de Aquisgrán (ca. 1020) o en los *Evangelios de Echternach* (ca. 1030, Núremberg, GNM, 156142, fol. 110v), a Cristo se le abrieron tímidamente las vestiduras, para dejar entrever las heridas sangrantes que los

del arzobispo Don Sancho de Rojas (Juan Rodríguez de Toledo, 1415-1420, Madrid, MP, P001321), en la *Biblia pauperum Weigel-Felix* (ca. 1435, Nueva York, MoL, M.230, fol. 14r), en el *Retablo de la Virgen* del Maestro de Torralba (1435-1440, Madrid, MP, P008121), en las *Horas de Marie de Rieux* (Maestro de Margarita de Orleans, 1440-1450, Nueva York, MoL, Ms. M.190, fol. 50v), en las *Horas Coëtivy* (ca. 1443, Dublín, CBCo, W.82, fol. 160v), en una edición del *Spiegel van den Leven ons Heren* (ca. 1455, Nueva York, MoL, M.868, fol. 39v), en unas horas de Brujas (ca. 1490, Nueva York, MoL, M.517, fol. 12r), en el *Retablo de la Crucifixión* del Maestro del Altar de Aachen (1492-1495, Liverpool, NM); en las *Horas Croesinck* (ca. 1494, Nueva York, MoL, M.1078, fol. 41v), en el *Tríptico de la Pasión* de Quentin Metsys (s. XVI, Coímbra, MNa), en una perla de oración (comienzos del s. XVI, Nueva York, MMA), en *La Flagelación* de Alejo Fernández (1500-1505, Madrid, MP, P001925), en un libro de horas (1500-1510, Nueva York, BM, MA 57, fol. 31v), en el grabado de *La Flagelación* de Jacob Cornelisz. van Oostaten (1514, Washington DC, NGA), en las *Horas Da Costa* (ca. 1515, Nueva York, MoL, M.399, fol. 44v), en una pintura de Bernardino Zenale (1515-1520, Milán, PCS), en el *Libro de oración de Claude de France* (ca. 1517, Nueva York, MoL, M.1166, fol. 10v), en una placa de relieve de Agostino Busti (1517-1522, Milán, PCS), en una pintura de Angelo Romanino (1540, Nueva York, MMA, 1989.86), en la obra de Bernardino Lanino (ca. 1550, Los Ángeles, PGM), en una sarga Diego de Urbina (1569, Madrid, MP, P006919), en la predela de Estamariu, catalana (tercer cuarto del s. XVI, Barcelona, MNAC, 015940-001); en unos *Misterios del Rosario* (s. XVII, Mantua, MUD), en un grabado de Juan de Valdés Leal (s. XVII, Madrid, MP, D000196),

flagelos dejaron sobre su cuerpo. Era aquella la prehistoria del culto al cuerpo de Cristo flagelado, que se abrió paso en la teología a partir del siglo XII[195], en la medida en que los eclesiásticos –seculares y, sobre todo, regulares– conocieron las bondades de la piedad empática. Con buena razón afirmaba Nicodemi (2021) que la expresión de la corporeidad humana de Cristo, tangible en la visualidad artística cristiana desde la Natividad, llegaba a su plenitud en la desnudez y debilidad de los pasajes de la Pasión[196].

Hijo prematuro de aquel ambiente fue un evangeliario creado en la Constantinopla del siglo XI (París, BNF, gr. 74, fol. 205v) [fig. 122], que cuenta con una insólita[197] representación de la flagelación carente de columna[198]. Como alternativa, sus iluminadores visualizaron a Cristo con los brazos abiertos, en una premonición del futuro que le deparaba, y apenas cubierto por un perizoma, para contemplar su cuerpo ultrajado. Con los brazos inmovilizados por dos soldados, otros dos le azuzan con sendos garrotes, ante la atenta mirada de los sumos sacerdotes, a quienes Pilato parece tratar de persuadir, para que no apliquen la pena capital sobre Cristo[199].

---

[195] Fachechi, G. M., op. cit., p. 61; Cortés Soler, J., «Introducción a la iconografía de la flagelación y primeras representaciones». En: *II Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades*, Universidad Católica San Antonio, Murcia, 2008a, p. 465.

[196] Nicodemi, G., *Eloì, Eloì, lemà sabachthani? Temi e iconografia della Passione di Cristo nelle arti minori: scultura in legno e terracotta, XII-XVII secolo*, Aracne editrice, Roma, 2021, p. 10.

[197] Junto con este caso, solamente se han documentado flagelaciones carentes de un mástil de apoyo en el tímpano del portal de la Calenda de la catedral de Rouen (1300-1330), donde las limitaciones espaciales debieron imponer este rasgo; y en el *Evangeliario de Iván Alexander* (1356, Londres, BL, Add.39627, fol. 264r), cuyos iluminadores se limitaron a copiar a estos evangeliarios constantinopolitanos.

[198] Sandberg-Vavalà, E., *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Casa Editrice Apollo, Verona, 1929, p. 246; Fachechi, G. M., op. cit., p. 63; Réau, L., op. cit., p. 471.

[199] Los príncipes de los judíos asisten a la flagelación en un crucifijo florentino (s. XII, Florencia, GU, 432), en los murales de la sala capitular del monasterio de Sijena (Maestro de la sala capitular de Sijena, 1196-1208, Barcelona, MNAC, 068708-001), en el *Salterio de Saint-Germain-en-Laye* (1240-1250, París, BNF, lat.10434, fol. 15v), en un tabernáculo para la Virgen, en Santa María Assunta de Fossa (primera mitad del s. XIV); en el *Frontal de altar Iklé*, de Geri Lapi (ca. 1335, Nueva York, MMA, 64.27.18); en un fragmento de predela (segunda mitad del s. XIV, Ámsterdam, RijM, A 4003), en la predela del retablo de Santa María de Rubió (Maestro de Rubió, tercer cuarto del s. XIV, Vic, MEV), en un fragmento de predela (1380-1420, Toulouse, MAT, Ra 775 A), en el retablo mayor de la iglesia de San Feliu de Xàtiva (Maestro de Xàtiva, principios del s. XV), en las *Horas de Marie de Rieux* (Maestro de Margarita de Orleans, 1440-1450, Nueva York, MoL, Ms. M.190, fol. 50v), en el retablo mayor de la colegiata de Bolea (Maestro de Bolea, 1490-1503), en el *Tríptico de la Pasión* de Quentin Metsys (s. XVI, Coímbra, MNa), en el retablo mayor de la catedral de Ávila, obra de Pedro Berruguete y Juan de Borgoña (1499-1512); en *La Flagelación* de Alejo Fernández (1500-1505, Madrid, MP, P001925), en un libro de horas (1500-1510, Nueva York, BM, MA 57, fol. 31v), en un tapiz de Pieter Coecke van Aelst (1511-1528, Trento, MD), en el grabado de *La Flagelación* de Jacob Cornelisz. van Oostaten (1514, Washington DC, NGA), en las *Horas Da Costa* (ca. 1515, Nueva York, MoL, M.399, fol. 44v), en *La Pasión* de Lucas van Leyden (1521, Cleveland, CMA), en el retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Teruel (Gabriel Joly, 1539-1541), en unas trazas de Luca Cambiaso (1570s, Washington DC, NGA), en una vidriera de Franz Fallenter (1598, Nueva York, MMA, 53.200.2), ); en una flagelación anónima (s. XVII, Lima, CABS), en una pintura en el castillo de Schrobenhausen (1600-1610), en un relieve en la parroquia protestante de la congregación de los Descalzos de Augsburgo (1617); en una tinta anónima (s. XVIII, Madrid, MP, D001102), en el conjunto de retablos



Fig. 122. La flagelación de Cristo. Evangeliario constantinopolitano, s. XI. París, Bibliothèque National de France, gr. 74, fol. 205v.

Sobre el sustrato bizantino y el indoeuropeo, a partir de los primeros compases del siglo XII, el románico europeo ejerció un rol clave en el desarrollo visual y la difusión de la flagelación, como un pasaje que –en la teología del impacto– emanaría las esencias de la Pasión de Cristo. Como Cortés subrayó, al auge en su visualización contribuyó decisivamente la implantación, por entonces, de la autoflagelación como disciplina para la remisión de los pecados, ya presente en la obra del fraile camaldulense santo Domingo Loricato, pero sobre todo dada a conocer a raíz de la reforma monástica de Pedro Damián, prior del monasterio benedictino de Fonte Avellana. Como fruto del interés monástico en la contrición, en 1260 en Perugia ya se había instaurado un movimiento de flagelantes[200]; pulsión que se expandió por el continente como medio de purificación en la cercanía de la muerte, que las virulentas oleadas de peste negra que azotaron a la Europa bajomedieval habían mostrado con toda su crudeza.

De la teología a la visualidad, a la difusión del tipo debió contribuir su pronta inclusión en grandes programas visuales de pública audiencia, como la misma fachada de Platerías de la frecuentadísima catedral de Compostela (1103-1117) [fig. 123]. En el tímpano derecho, los escultores replicaron la vieja disposición del flagelado a instancias de Pilato, al punto que el pretor es coronado por un auxiliar. Así que, vistos los propósitos benevolentes de los autores del portal, cabría interpretar que, en él, el pretor trata de levantar la pena capital a Cristo; más cuando, detrás suyo, alguien decidió esculpir el

de la capilla del Santo Cristo de la catedral de Ourense, obra de Francisco de Castro (principios del s. XVIII);

[200] Cortés Soler, J., «Iconografía de la flagelación: principales representaciones escultóricas en España hasta finales de la época gótica». En: *II Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades*. Murcia: Universidad Católica San Antonio, 2008*b*, p. 478.

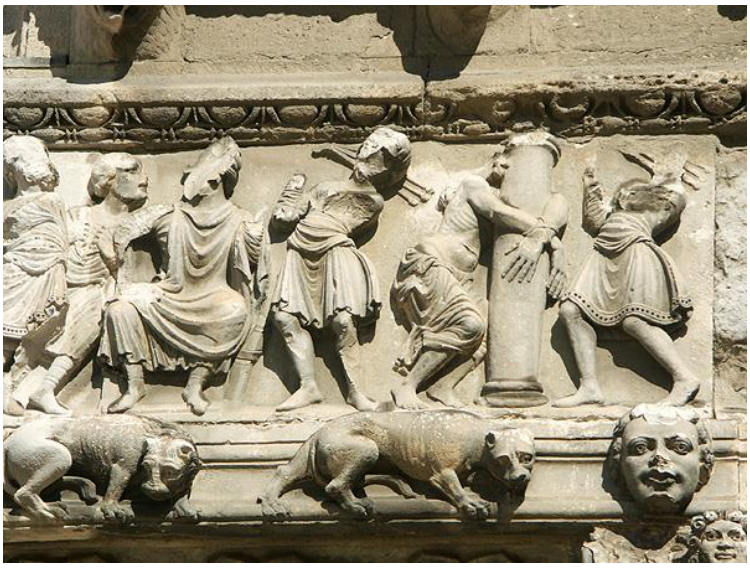
milagro de la curación del ciego, tal vez imbuido por un relato de los *Hechos de Pilato*, en que Nicodemo, Verónica, un invidente y un leproso, testificaban a favor del acusado, dando fe de sus memorables milagros (*Hechos de Pilatos* 6,4)[201].



Fig. 123. La flagelación de Cristo. Pórtico de Platerías, catedral de Santiago, 1103-1117.

Camino arriba, en territorio galo, los escultores perpetuaron la solemne brutalidad a que los talleres imperiales habían dado rienda suelta. El odio, desgarrador, de los judíos contra Cristo es palpable en las portadas de las iglesias de Saint-Gilles, en la población homónima (1140-1150) [fig. 124], y de Notre-Dame-des-Pommiers, en Beaucaire (1140-1160), en que tan pronto como el pretor da la orden de flagelarlo, la locura de dos soldados se ceba con el Salvador, que cae rendido sobre la columna[202]. Incluso, en un capitel de la iglesia de Saint-Nectaire, de la población francesa homónima (1146-1178), es una guardia entera de soldados –con armaduras medievales– la que se dispone a ultrajar el cuerpo, semidesnudo, de Cristo.

[201] Espí Forcén, C., op. cit., p. 18.
[202] Thoumieu, M., op. cit., p. 329.




Figs. 124 y 125. La flagelación de Cristo. Portada de la iglesia de Saint-Gilles, Saint-Gilles du Gard, 1140-1150; capitel, iglesia de Saint-Nectaire, 1146-1178.

La brutalidad de los sayones de Cristo fue proporcional a las crudas reprimendas –simbólicas– a que fueron sometidos, según Cortés (2008), sobre los recursos expresivos que los dramas litúrgicos proporcionaron. Entre tanto agravio no resulta extraño que, en los condados catalanes, los pintores de la *Viga de la Pasión* (1180-1220, Barcelona, MNAC, 15833) la tomaran con los verdugos de Cristo, convirtiéndolos en hombres negros y de rostros rabiosos, títeres de los caprichos de Pilato y los sanedritas, que aquí como en la *Biblia de Pamplona I* (1197, Amiens, BM, 108, fol. 186v), lanzan a sus esbirros contra el indefenso Jesús[203].

Aquella virulencia visual alcanzó extremos inauditos en el *Salterio de Winchester* (ca. 1150, Londres, BL, Cott. Nero C. IV, fol. 21r) [fig. 126], cuyos ilustradores debieron estudiar para su encargo las páginas del *Sacramentario de Fulda*. A aquel libro remite la caracterización de Pilato como un rey, entronizado con corona y capa, violentado por los príncipes de los judíos y, sobre todo, aquí subyugado a la influencia de Satanás. El mismo príncipe de las tinieblas, a través de un demoníaco mensajero que susurra al oído del rey, ha inoculado en el prefecto la idea de azotar a Cristo, antes de hacerlo cargar con la cruz. Aquel triste encargo –visualiza el iluminador– es ejecutado por dos sayones de facciones grotescas hasta la virulencia, que, para mayor sonrojo, han maniatado a Cristo contra un mástil y le han vendado los ojos; probable transferencia del escarnio de la casa de Caifás

[203] El sayón negro aparece, igualmente, en el *Salterio-horas Artois* (1246-1260, Nueva York, MoL, M.730, fol. 15r).

y/o referencia velada a la resignación del Señor, que Montesinos (2019) asoció al dictado de velar los ojos a los reos antes de su ejecución[204].





Figs. 126 y 127. La flagelación de Cristo. *Salterio de Winchester*, ca. 1150. Londres, British Library, Cott. Nero C. IV, fol. 21r; *Salterio Oscott*, 1265-1270, Londres, British Library, Add.50000, fol. 10r.

En un camino de ida y vuelta de la teología pasionista a su visualidad, un anónimo inglés del doscientos continuó refrendando la vieja idea, de propósitos desdeñosos, de la asistencia de Pilato a la flagelación, cuando meditaba cómo «ataron a Jesús a una columna de piedra. Fueron extremadamente violentos con él. Erizado como un jabalí furioso, como Pilato le golpeó. Lo golpearon duramente, su cuerpo reventó de tal manera, que su sangre corrió hasta sus pies»[205]. En Inglaterra, esta retórica del odio fue continuada –entre otros– por el *Salterio Oscott* (1265-1270, Londres, BL, Add.50000, fol. 10r) [fig. 127], cuyos iluminadores abstrajeron que Pilato habría empujado, con rostro iracundo, a un esbirro para que azotara a Cristo.

Aun ridiculizando a Pilato y sus esbirros, muchos artistas medievales buscaron sin demora resaltar el sacrificio, de estricta obediencia divina, a que Cristo se sometió por la redención de los pecados. Con este propósito, como si de una crucifixión se tratara[206], el

[204] El recurso a la ceguera volvió a ser usado, una centuria más tarde, en otro salterio (1150-1170, Oxford, BLi, Douce 293, fol. 12v).
[205] Hourihane, C., op. cit., p. 274.
[206] Sandberg-Vavalà, E., op. cit., p. 248.

Padre enviaba a sus ángeles a consolar al Hijo, en el crucifijo del Maestro Guglielmo de la catedral de Sarzana (1138) [fig. 128], en las puertas de Santa Sofía de Novgorod (1152-1156)[207] [fig. 129] o en una capa *Opus Anglicanum* (1280-1310, Bolonia, MCM)[208]. Mientras que, en las puertas de la catedral de Split (1214), la –sacra– columna en que Cristo es azotado es elevada sobre un pedestalillo. Una *Biblia Picta-Vitae Sanctorum* (1200-1220, La Haya, KB, 76 F 5, fol. 19v) ya conminaba a sus lectores a meditar: *Dulcissimus Ih[esus] p[ro] nob[is] est ita cesus. Tales liuores passus tantosq[ue] dolores* [Así se nos ha aparecido el dulcísimo Jesús. Semejantes sufrimientos y dolores ha sufrido].



Figs. 128 y 129. La flagelación de Cristo. Crucifijo, Maestro Guglielmo, catedral de Sarzana, 1138; puertas de Santa Sofía de Novgorod, 1152-1156.

En los siglos XIII y XIV la contemplación de la flagelación se popularizó, en la literatura piadosa como en sus imágenes, gracias al fomento de la teología emocional, de los conventos mendicantes a las comunidades parroquiales. Uno de los frailes que más ahínco dispuso en el desarrollo de la propuesta teológica franciscana, san Buenaventura, obra a obra encontró en la flagelación una imagen con que recrearse en los sufrimientos

[207] Como en estas puertas, Cristo es colgado, sin piedad, de la columna, en las vidrieras de la catedral de Chartres (s. XII), en el *Evangeliario de Brandemburgo*, de la catedral de esta ciudad (1200-1220, fol. 49v) o en el relicario del papa Sixto V, en Montalto delle Marche (ca. 1400); en las *Horas de Marie de Rieux* (Maestro de Margarita de Orleans, 1440-1450, Nueva York, MoL, Ms. M.190, fol. 50v),

[208] Los ángeles consoladores del flagelado hacen también su aparición en las pinturas murales en la iglesia abacial de Lavaudieu (1340-1360), en un *Martirio de Cristo*, en el convento de la Merced de Cuzco (s. XVII); en una flagelación anónima (1650-1750, Lima, CABS),

soportados por Cristo para la –predicada– redención humana. Es más, es probable que el fraile menor diseñara sus escritos, consciente de la posibilidad de muchos de sus lectores de contemplar las imágenes piadosas que, en la intimidad de su palacio o en las iglesias, visualizaban la flagelación[209]. Así, en su *De perfectione vitae ad sorores,* el Dr. Seráfico invitaba a los lectores a examinar el cuerpo torturado de Cristo y en el *Lignum Vitae* les hacía contemplar a Cristo atado con cadenas a la columna y flagelado con saña por los esbirros de Pilato, en los límites entre la truculencia y la erótica:

> «Con una orden más cruel, le ordenó permanecer desnuda ante los ojos de los burladores, para que con los más atroces azotes los salvajes azotadores desgarraran aquella virgen y la más blanca carne, infligiendo cruelmente golpe sobre golpe, contusión sobre contusión. Que sangre preciosísima corre por esos costados sagrados del inocente y amado joven, no encontrándose en él absolutamente ninguna culpa» (*Lignum vitae*, fr. VI, n. 24; VIII, 77a)[210].

Sanguinolenta visión cristalizada sobre el soporte artístico en el *Árbol de la vida* de Pacino de Buonaguida, (1300-1320, Florencia, GAF, 8459), que visualizaba como, a la orden de Pilato y ante la atenta mirada de los judíos, dos sayones se ensañaban con Cristo hasta el desangramiento.

Por su parte, en la *Vitis mystica*, el franciscano volvía sobre aquella desgarradora imagen, exclamando envuelto en un piadoso dolor: «¡Oh, en qué cantidad pensáis que la sangre sacrosanta goteaba del cuerpo consagrado del azotado en la tierra! ¡Con cuánta ferocidad pensáis el rugido de los malvados, con cuánto rugido de los furiosos, el dulce Jesús fue azotado!» (*Vitis mystica*, c. XXII, n. 1, p. 185a)[211], en el recurso tan recurrente a la animalización.

Después, el pseudo-Buenaventura –replicado, a finales del quinientos, por Pedro de Ribadeneira en su *Flos Sanctorum*– se recreó en la profusión de heridas sangrantes

[209] Robinson, C., *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castile. The Virgin, Christ, Devotions, and Images in the Fourteenth and Fifteenth Centuries,* The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2013, pp. 4-5.

[210] *«Crudeliori mandato nudum in conspecto derisorum astare praecepit, ut atrocissimis verberibus virgineam illam et candidissimam carnem flagellatores truculenti divellerent, plagas plagis, livores livoribus crudeliter infligentes. Defluit ille sanguis pretiosissimus per illa sacra latera innocentis et amantissimi iuvenis, nulla prorsus in eo reperto reatu».* Poppi, A. M., op. cit., p. 94.

[211] *«O cum quanta quantitate putas illum sacratissimum sanguinem de conscisso corpore flagellati distillasse in terram! Cum quanta putas saevitia impiorum frementium, quanto fremitu saeventium flagellatum fuisse dulcem Iesum!»* Poppi, A. M., op. cit., pp. 95-96.

que los azotes, descargados a capricho de sayones y asistentes, dejaron sobre la piel del Salvador[212]:

> «Aquella flor de carne y de toda la naturaleza humana, se cubre de cardenales y de herides. Por todas partes corre su sangre real que sale de todo su cuerpo. Se añade, se multiplica, llaga sobre llaga, cardenal sobre cardenal, hasta que fastigados tanto los verdugos como los espectadores, mandan desatarlo» (lib. III, cap. V., p. 85).

Desde Sajonia, el Cartujano mostraba a sus lectores como los guardias arrancaron las vestiduras a Cristo, mientras reprochaba al género humano sus pecados; observaba el momento en que lo ataron, a voluntad propia, a la columna; y ofrecía, a continuación, una descripción de la flagelación, en los límites del erotismo sádico: *«volgué quel ligaren e lo seu deificat cors liberament als batiments abandonat, los cruels ministres aquell delicatíssim cors per totes parts crudelíssimament baten; tot nuu, jove, elegant, bell, sobre tots los fills dels homes»* (*Lo quart del Cartoxà, De hora de tercia,* fol. 35v).

Aquella religiosidad intimista pronto dio con la necesidad de contar con pequeñas obras para la contemplación cotidiana de los misterios de la Pasión. Entre ellas, desde el doscientos, en el mercado artístico europeo abundó la circulación de dípticos y polípticos de marfil, de producción prácticamente seriada. De hecho, un grueso de aquellas piezas ofrecía a sus piadosos tenedores la imagen de Cristo flagelado por uno o dos sayones, y saliendo, en los tipos contiguos, bien camino del Calvario con la cruz a cuestas (s. XIII, San Petersburgo, MEr, F40 / F43; 1235, Amiens, BM; 1250-1270, Saint Louis, SLAM, 183:1928; 1280-1320, Detroit, DIA, 1942.138-139; 1340-1360, Nueva York, MMA, 17.190.205) [fig. 130]; o bien ya crucificado (1280-1349, Londres, VAM, 300-1866). Solo en alguna pieza, de espacialidad más generosa, se reservó un espacio para señalar a Pilato como el instigador de aquel triste espectáculo (1280-1300, París, ML, LP 2714; 1300-1450, Londres, VAM, inv. no. 366-1871).

[212] Schenone, H. H., op. cit., p. 224.



Fig. 130. La flagelación de Cristo. Díptico de marfil parisino, 1250-1270. Saint Louis, Saint Louis Art Museum, 183:1928.

Asimismo, el encendido de la piedad conllevó un notable aumento de la demanda, para religiosos y seglares, de libros miniados. La vehemente expresividad que decenas de ellos mostraron, en textos e imágenes, es sintomática de la voluntad de sus creadores –y después, de los lectores– por empatizar con los dolores redentores de Cristo. Así, en una edición de *La Lumière as Lais*, del teólogo anglo-normando Pierre de Peckham (segunda mitad del s. XIII, Nueva York, MoL, M.761, fol. 72v) [fig. 131], un flagelador, a medio camino entre lo humano y lo demoníaco, azota con un *flagellum* con apliques a Cristo, que es afirmado –a ojos del lector– como el vero rey. Por su parte, la *Biblia de Holkham* (1327-1335, Londres, BL, Add.47682, fol. 30v) [fig. 132] meditaba como el Salvador fue, en una visión cíclica, despojado primero de sus vestiduras púrpuras, y luego azotado con una saña espeluznante por dos soldados, atado a un vulgar tronco.

Igualmente, a muchos ilustradores se encomendó la tarea de redoblar la intensidad de los versos del salmista con crueles imágenes del flagelado: en un salterio de Brujas (1265-1275, Dublín, CBCo, W.61, fol. 12v) los sayones daban brincos de alegría al llegarles la ocasión de encarnizar al Nazareno; y en otro de Gante (1270-1280, Nueva York, MoL, M.72, fol. 12v), un pelícano sobre la columna dimensionaba –en una transferencia desde el *Physiologus*– el sanguinolento sacrificio aceptado por Cristo.



Fig. 131 y 132. La flagelación de Cristo. *La Lumière as Lais*, segunda mitad del s. XIII. Nueva York, Morgan Library, M.761, fol. 72v; *Biblia de Holkham*, 1327-1335. Londres, British Library, Add.47682, fol. 30v.

Es por ello que la liturgia católica acogió en su ajuar la imagen de la flagelación, para conmemorar aquel derramamiento voluntario de sangre. La promesa –visiva– de la salvación humana, abierta en la Pasión de Cristo, acompañó a los difuntos en su sepelio, en una casulla negra inglesa (s. XIV, Providencia, RISD, 31.319) [fig. 133], y solemnizó la liturgia pasionista, en la sede de Saint-Bertrand de Comminges (ca. 1300), la basílica lateranense (1340-1360, Roma, MV) o en Santa María de Danzig (ca. 1395), en sendas capas *Opus Anglicanum.* Y en el ritual eucarístico, la sangre –en el altar sacramentada– emanada por los flagelos, se visualizó en un manípulo para San Víctor de Xanten (s. XIV, Hölker: I-78B), destinado a transportar las especies consagradas; y, por descontado, en una larga nómina de cálices (1280-1320, monasterio de Mehrerau; s. XIV, Västerås, TC), en virtud de contenedores del vino transubstanciado.

Las mismas cruces procesionales, estandartes de las comunidades cristianas, que reconocieron a la muerte y resurrección de Cristo como su guía espiritual, incluyeron la flagelación, pues en su figuración se sintetizaban los terribles tormentos aceptados por el Salvador.  Así cabe leer su presencia en una cruz de cristal de roca de talleres venecianos (1300-1330, Madrid, MP, E000489) [fig. 134], que tallaron la flagelación a espaldas de la venerable imagen del crucificado.




Figs. 133 y 134. La flagelación de Cristo. Casulla negra inglesa, s. XIV. Providencia, RISD, 31.319; *Cristo de marfil sobre una cruz de cristal de roca*, 1300-1330, Madrid. Museo del Prado, E000489.

Italia, epicentro de la religiosidad franciscana, desempeñó un rol decisivo en la configuración de un imaginario cristiano en torno a la flagelación. Sobre viejos sustratos, el *duecento* florentino ya convino en visualizarla en sus crucifijos, de la mano del Maestro del Crocifisso (segunda mitad del s. XIII, Florencia, GU, 434) o de Coppo di Marcovaldo (ca. 1260, San Gimignano, MCi; ca. 1274, Pistoia, catedral de San Zeno) [fig. 135], que en sus maderos de la cruz hicieron contemplar a Cristo azotado contra sendas columnas, siempre rodeadas de arquitecturas –de verosimilitud desigual–, con que aquellos pintores pudieron figurar el atrio del pretorio; pues las flagelaciones eran ejecutadas en pública audiencia.



Fig. 135. La flagelación de Cristo. *Crucifijo de San Gimignano,* ca. 1260. San Gimignano, Museo Civico.

Este interés creciente por la geografía de la flagelación fue recogido y reelaborado con técnica esmerada por las generaciones sucesivas de pintores. En sus pinceles, el atrio del pretorio se convirtió pronto en un espacio reconocible para cualquier observador: en una logia –de obediencia gótica–, con algún ventanuco al exterior, comunicada con salas anexas y, sobre todo, con la columna de la flagelación en el centro, como pilar sustentante, arquitectónico y eclesiológico. Porque la contemplación de los dolores de Cristo redobló la ansiedad cristiana por poseer –e incluso, en su haber, visualizar– reliquias pasionistas: desde la corona francesa hasta la columna de Santa Práxedes y los supuestos fragmentos del sacro pilar que reivindicaron la catedral de San Marcos de Venecia (1375, Santuario 59) o la basílica de San Antonio de Padua (octavo o noveno decenio del s. XIV).

Pioneros en la elaboración de estas coordenadas espaciales fueron los pintores de la escuela sienesa trecentista. Pietro Lorenzetti, en su encargo por ilustrar el transepto de la basílica baja de Asís (1300-1320) [fig. 136], construyó una amplia logia que le permitió visualizar una flagelación multitudinaria, como la descrita por el Pseudo-Buenaventura: Jesús era azuzado por dos soldados en presencia de Pilato, que había de enfrentarse, incómodo, a las últimas deliberaciones con el sumo sacerdote, mientras al otro lado del atrio, el resto de sanedritas parloteaban. Es más, Barna da Siena, en el programa pictórico sobre la vida y Pasión de Cristo que la basílica de San Gimignano le encargó (1330-1350) [fig. 137], se acogió a los testimonios de Lucas y Juan, para narrar como Pilato trató de

apelar a la piedad de los judíos, agolpados en el exterior del pretorio[213]. Con dos dedos levantados, parecía interrogarles sobre la necesidad de flagelar y, además, crucificar a aquel justo.




Figs. 136 y 137. La flagelación de Cristo. Pietro Lorenzetti y taller, 1300-1320, transepto de la basílica baja de Asís; Barna da Siena, 1330-1350, basílica de San Gimignano.

Contemporáneamente a Lorenzetti y Barna, otro pintor de la escuela de Siena, Duccio di Buoninsegna, contribuyó en su *Maestà* (1308-1311, Siena, MOD) [fig. 138] a la configuración de aquellas disposiciones espaciales y narrativas[214]. Narraba Duccio cómo Pilato, en un intento desesperado por saciar la sed de sangre de los judíos, hacía ver a los sanedritas como Cristo era flagelado; cómo, con flagelos vegetales y de cuerdas, dos de sus esbirros desgarran la piel de aquel justo, que parecerse sublimarse sobre el dolor. Pero, lejos de retractarse ante la crueldad de lo presenciado, los príncipes de los judíos alientan a los verdugos de Cristo y siguen parloteando, para dar muerte en cruz a Jesús.

[213] Fachechi, G. M., op. cit., p. 64.
[214] A la convencionalización de aquel espacio contribuyeron después los muralistas. de San Abbondio de Como (s. XIV), los creadores del –presumible– púlpito de la catedral de Orvieto (s. XIV, Londres, BMu, 1899,0617.2) o, aun a finales del trecento, Niccolò di Pietro Gerini, en una tabla hoy en San Miguel de Withyham (1380-1399).



Fig. 138. La flagelación de Cristo. *Maestà*, Duccio di Buoninsegna, 1308-1311. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

Por otro lado, desde las postrimerías del siglo XIII, el creciente fervor por los dolores de la Virgen ante el sufrimiento de su Hijo, hizo florecer un género con epicentro en las repúblicas norte-italianas: el de los trípticos de la Virgen, acompañados de tipos de la Pasión, que, en las últimas décadas, venían incluyéndose entre los misterios dolorosos del Rosario. Así, por ejemplo, Domingo de Prusia (1384-1460), en sus *Cláusulas* para el Santo Rosario escribía: «A quien, despojado de sus vestidos, Pilatos hizo flagelar cruel y largamente» (28)[215].

Aquel producto devocional, nacido en este ambiente mariológico, fue producido por los talleres sieneses (ca. 1280, Harvard University, FM, 1922.108; 1380-1399, Siena, PNa, 156), pero con particular esmero, por los florentinos (1280-1299, Berlín, GG, 1047; primera mitad del s. XIV, Fiesole, MBn; taller de Pacino de Bonaguida, primera mitad del s. XIV, Princeton, PUAM, y1937-248).

[215] Villa-Larroudet, J. C., «Prehistoria del Rosario», *ScrdeM*, 245 (2018), pp. 211-248.



Fig. 139. La flagelación de Cristo. *Tríptico de la Virgen,* taller de Pacino de Bonaguida, 1300-1320. Florencia, Galleria dell'Academia, 8459.

Aún más, la literatura piadosa bajomedieval abstrajo la presencia –espiritual y/o física– de la Virgen ante la flagelación de su Hijo, en una licencia expresiva para llevar a devoción a sus lectores. En el trecientos, la misma santa Brígida de Suecia afirmaba que, en una de sus múltiples visiones místicas, la Virgen le reveló los sufrimientos soportados durante la flagelación. Y que en aquella *Revelación* le había narrado, con una crudeza espeluznante, las tropelías perpetradas por los sayones contra su Hijo, descarnado hasta los huesos, ensangrentado y casi muerto, visión coherente con la vivificación del culto a la sangre de Cristo a la que venía asistiendo el continente[216]:

> «Conducido entonces a la columna, Él por sí mismo se despojó de sus vestiduras. Por sí mismo entonces puso sus manos en la columna, a que sus enemigos le ataron sin piedad. Así atado, no tenía con qué cubrirse, sino que permanecía como había nacido, sufriendo la vergüenza de su desnudez. Entonces se levantaron sus enemigos, que, habiendo huido sus amigos, estaban por todas partes, y azotaron su cuerpo (…). Al primer azote, yo, que en espíritu estaba la más cerca, caí en tierra como muerta, y tornando en mí, vi su cuerpo azotado y llagado hasta las costillas, que se veían por las heridas, y lo que todavía era más cruel, cuando se levantaban hacia atrás las cuerdas, llevaban tras si los pedazos de su carne, y se la dejaban surcada y como si estuviera arada. Cuando estaba en esta suerte mi Hijo todo bañado de sangre y despedazado, sin haber en todo su cuerpo cosa sana, ni donde se pudiera dar un azote, un hombre riñó a los verdugos con enojo, diciéndoles: '¿Por ventura queréis matar a este hombre antes que lo juzguen?'. Y al punto le cortó las ligaduras que le sujetaban. Una vez libres las manos, mi Hijo se vistió como pudo y vi el lugar donde estaban sus pies, todo lleno de sangre, y por la que dejaban las huellas de mi

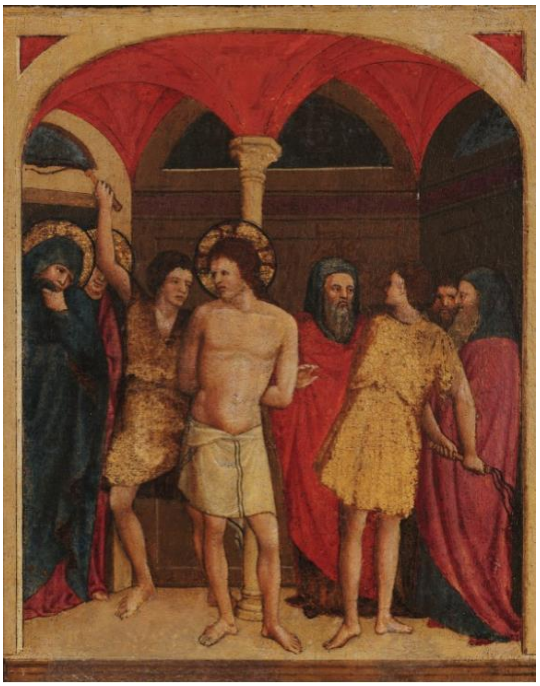
[216] Strazzullo, F., *La sangue di Cristo. Iconografia e culto,* Arte Tipografica, Nápoles, 1999, pp. 15-18.

> Hijo, sabía yo sus pasos, porque al andar, dejaba la tierra empapada en ella» (Revelación IX, p. 50).

En el cuatrocientos otro fraile franciscano, Antonio da Bitonto, en sus *Sermones cuaresmales* predicaba sobre los sufrimientos de María ante la flagelación, consciente de las bondades empáticas de una lectura feminizada de la Pasión. El fraile menor narraba a sus fieles cómo «mientras el Señor era azotado durante toda la noche, Juan el Evangelista, aunque no lo especifica en el Evangelio, pero sin embargo como se cree por espíritu de piedad, fue a ver a la Madre de Jesús para informarle de la suerte de su Hijo y de lo que había visto de él» (*Sermones quadragesimales de vitiis,* Sermo 58, cc. 188r-188v). Y, llorando, le explicó como Cristo estaba siendo escarnecido por los judíos y la invitó a ir a verlo, aun con el riesgo de encontrarlo ya muerto. Zanjaba la historia el predicador visualizando como, ante tales noticias, María se desvaneció, asistida por la Magdalena[217].

Aquellos relatos pronto se ganaron la credibilidad de algunos artistas. En Italia septentrional, el Maestro de Forlì (ca. 1300, Nueva York, MMA, 1975.1.79) visualizaba a María, asistida por las pías mujeres, apartando la mirada de los desgarradores escarnios a que dos soldados sometían a su Hijo; el iluminador de unas *Meditationes Vitae Christi* boloñesas (ca. 1350, University of Notre Dame, SMA, 1985.25, fol. 76r), meditaba cómo la Virgen, acompañada por otra de las santas mujeres –tal vez la Magdalena–, clamaba desconsolada al cielo; mientras que el florentino Paolo Schiavo, en una tabla (s. XV, Ponce, MAPo) [fig. 140], invitaba a contemplarla, rota de lágrimas, acompañada por san Juan –como Bitonto había afirmado–.

[217] Moretti, F., «La Passione di Cristo in un sermone in forma di teatro di Frate Antonio da Bitonto», *Il Santo*, 52 (2012), p. 140.




Figs. 140 y 141. La flagelación de Cristo. *Meditationes Vitae Christi* boloñesas, ca. 1350. University of Notre Dame, Snite Museum of Art, 1985.25, fol. 76r; iluminación, anónimo alemán, 1465-1475. Washington DC, National Gallery of Art.

La teología centroeuropea también se hizo eco de la presencia de la Virgen María en el pretorio. Así, en la miniatura de un anónimo alemán (1465-1475, Washington DC, NGA) [fig. 141] la Virgen observaba dolorida a su Hijo, lleno de magulladuras, a través de una reja, al punto que el último de los sayones abandonaba el lugar de los hechos[218].

El cuatrocientos perpetuó y reelaboró, sirviéndose de recursos técnicos inéditos, las vías de expresión codificadas, desde el pleno medievo, en la tradición visual cristiana. Aun con los avances en mímesis, poco había cambiado en la misión de las imágenes de Cristo flagelado. La piedad empática que doscientos años atrás habían concebido los frailes mendicantes, cosechó –en los textos y su visualidad– un impacto abrumador, y en el siglo XV, los teólogos siguieron conreando su base literaria. Lo fue hasta el punto que, comunidad a comunidad, en la Edad Media, la flagelación de Cristo se afianzó como un *exemplum* de penitencia, en el ámbito confraternal, el monástico e incluso el inquisitorial[219].

[218] La Virgen asiste a la flagelación de su Hijo en una placa de relieve de Agostino Busti (1517-1522, Milán, PCS), en una placa con la flagelación, de Guglielmo della Porta (ca. 1560, Los Ángeles, LACMA); o en un *Martirio de Cristo*, en el convento de la Merced de Cuzco (s. XVII).
[219] Vapoles Gimeno, Á. L., «La Flagelación en España». En: Pedrero Yéboles, E., Hernández Alejandro, J. A., Alba López, J. C. *et al*. *Actas del I Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, Zamora, 5-8 de febrero de 1987, Diputación Provincial de Zamora, Zamora, 1987, p. 638.

La –siempre efectista– sangre derramada por Cristo en la columna continuó siendo un *leitmotiv* de los pasionarios de la época. En su *Tratado de la Pasión*, Heinrich de Sankt Gallen, que relataba cómo Cristo fue azotado por «dos hombres, jóvenes, hermosos y fuertes que estaban de pie junto a él, a ambos lados, y lo azotaron sin censura alguna», asimilaba la sangre del Cristo azotado con la lluvia que colmaba la tierra. Y con unas pretensiones idénticas, diversos tratadistas neerlandeses invitaban a visualizar a Cristo, en pie, bañado «en su santa sangre hasta los tobillos» (La Haya, KB, MS 133 E 1 (cat. no. 8), fol. 237v) o bien «hasta los talones», según el *Boexken van die Passie ons liefs heren Jhesu Xpristi* (La Haya, MMW, Inc. 1 E 68; cat. no. 18, fol. 18r)[220].

En la pluma de aquellos hijos de la *Devotio moderna,* la flagelación se convirtió en un complejo, grotesco y cruel ritual. El fraile dominico estrasburgués Johannes Tauler, en su *Exercitatio super Vita et Passione Salvatoris Nostri*, visualizaba –como si de tantas veces que lo había meditado, hubiera estado presente– cómo lo ataron a la columna con tanta fuerza, que se desangró hasta por las uñas[221]. Y el *Heimelike Passie* de Herman Wegman (ca. 1490, Bruselas, BR, MS IV 115 (cat. no. 5), fol. 119v) o el *Fasciculus mirre,* de un franciscano anónimo (ca. 1500, Leiden, BU, MS Lett. 357 (cat. no. 19), fol. 153r), afirmaban que Cristo habría sido flagelado hasta en tres ocasiones con látigos distintos, tal vez como una resonancia veterotestamentaria (2 R, 13,19)[222].

Con todo, el resultado de la flagelación, según la literatura centroeuropea de la época, habría sido horripilante: la saña con que azotaron al Salvador hizo aflorar sus huesos desnudos y, según un anónimo holandés, no quedó en su cuerpo lugar sano: «porque no había en Él mancha lo bastante sana para ser cubierta por la punta de un alfiler, ni mancha lo bastante sana y entera en su sagrado y precioso cuerpo, que había recibido más de mil heridas abiertas» (La Haya, KB, MS 133 E 4 (cat. no. 9), fol. 102v)[223].

No en vano, el teatro bajomedieval buscó, insaciable, transmitir a sus espectadores la brutalidad de la flagelación. González, en sus estudios sobre los misterios de la época, notificaba cómo en el teatro peninsular –y de otros rincones del continente, como la Provenza– «se utilizaban trucos escénicos para dejar marcas de sangre en el cuerpo del actor flagelado, y que intervenían varios torturadores que se turnaban para azotar,

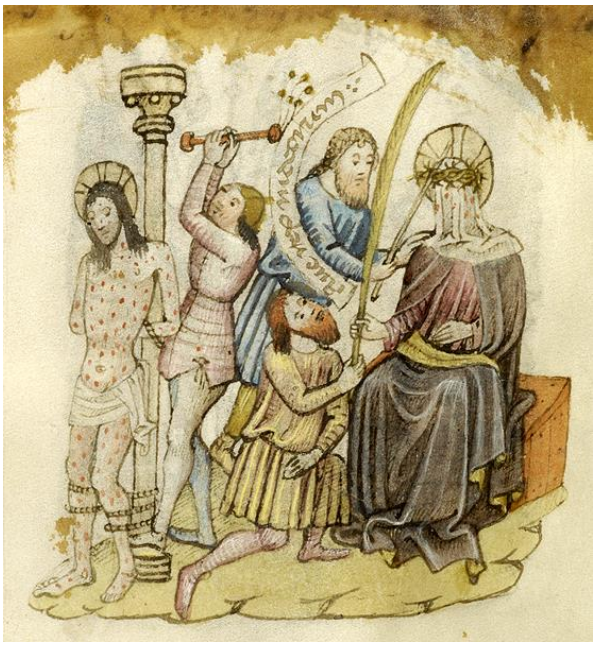
[220] Marrow, J. H., op. cit., pp. 138-140.
[221] Mâle, É., *L'Art Religieux de la fin du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration,* Librairie Armand Colin, París, 1931, p. 89.
[222] Marrow, J. H., op. cit., p. 135.
[223] Marrow, J. H., op. cit., pp. 49 y 139.

aprovechando los que descansaban para mojar disimuladamente las vergas en cinabrio y dejar luego las marcas rojas en el cuerpo del actor»[224].

En sintonía con los relatos –extracanónicos– de otros autores, el mismo *Speculum Humanae Salvationis*, obra de éxito incontestable, narraba a sus lectores cómo los judíos habrían sobornado a Pilato para que Cristo recibiera más de los cuarenta latigazos que la Ley mosaica prescribía[225]. Este relato fue después ilustrado, en las sucesivas ediciones de la obra, con sanguinolentas –como ya conocidas– imágenes de la flagelación. Muchos ilustradores del *Speculum* conocieron los poderes mortíferos del *flagellum.* Así, en una edición de finales del trescientos (1380-1399, Nueva York, MoL, M.140, fol. 46v) se arrancaban coágulos de sangre a Cristo; y en otra de Brujas (1440-1460, Nueva York, MoL, M.385, fol. 46v) [fig. 142], se abrían un sinfín de heridas sangrantes en el cuerpo del Salvador, cuyo tormento se vinculó a diferentes episodios veterotestamentarios, como la historia de Aquior, a quien los servidores de Holofernes ataron y abandonaron a los pies de una montaña (Jdt 6,13), o la segunda prueba del desdichado Job, que fue sometido –según la interpretación del autor del *Speculum* y de sus iluminadores– a las órdenes del maligno (Jb 2).

Además, el *Speculum* insistía, en una licencia literaria de impacto asegurado, en los siete Dolores de la Virgen, lo que pronto se tradujo en su visualización –conectada o independiente de los misterios dolorosos– en cada una de las pruebas a que su Hijo quiso someterse. Y así, en una edición inglesa de la obra (ca. 1400, Nueva York, MoL, M.766, fol. 65v) [fig. 143], María, asistía adolorida a la flagelación de su Hijo.

[224] González Montañés, J. I., op. cit., p. 368.
[225] Réau, L., op. cit., p. 471.






Figs. 142 y 143. La flagelación de Cristo. *Speculum Humanae Salvationis* de Brujas, 1440-1460. Nueva York, Morgan Library, M.385, fol. 46v; *Speculum Humanae Salvationis* inglés, ca. 1400. Nueva York, Morgan Library, M.766, fol. 65v.

La búsqueda insaciable de la truculencia –salvífica– abocó a la definitiva difusión, durante el cuatrocientos, de un viejo recurso expresivo: el de la visualización, entorno al cuerpo de Cristo, de equipos de tres y cuatro sayones, que se empleaban con rigor contra el condenado[226]. En las *Horas Arsenal-Princeton* (ca. 1415, Princeton, PUL, Garrett 48,

[226] El grupo de flageladores superior a dos, normalmente conformado por tres o cuatro de ellos, también se documenta en un libro de horas de Delft (1415-1420, Nueva York, MoL, M.866, fol. 68r), en la *Biblia pauperum Weigel-Felix* (ca. 1435, Nueva York, MoL, M.230, fol. 14r), en un *Speculum Humanae Salvationis* de Augsburgo (1450-1460, Nueva York, MoL, M.782, fol. 82v), en una edición del *Spiegel van den Leven ons Heren* (ca. 1455, Nueva York, MoL, M.868, fol. 39v), en unas horas de Brujas (ca. 1490, Nueva York, MoL, M.517, fol. 12r), en el *Retablo de la Crucifixión* del Maestro del Altar de Aachen (1492-1495, Liverpool, NM); en las *Horas Croesinck* (ca. 1494, Nueva York, MoL, M.1078, fol. 41v), en el retablo mayor de la catedral de Ávila, obra de Pedro Berruguete y Juan de Borgoña (1499-1512); en un lienzo atribuido a Jacopo Palma 'el Joven' (s. XVI, Madrid, MP, P003517), en el *Tríptico de la Pasión* de Quentin Metsys (s. XVI, Coímbra, MNa), en *La Flagelación* de Alejo Fernández (1500-1505, Madrid, MP, P001925), en una tabla pasionista en la iglesia de San Jorge de Schermbeck, obra de Derick Baegert (1506); un tapiz de Pieter Coecke van Aelst (1511-1528, Trento, MD), en el grabado de *La Flagelación* de Jacob Cornelisz. van Oostaten (1514, Washington DC, NGA), en las *Horas Da Costa* (ca. 1515, Nueva York, MoL, M.399, fol. 44v), en una pintura de Bernardino Zenale (1515-1520, Milán, PCS), en una placa de relieve de Agostino Busti (1517-1522, Milán, PCS), en un tríptico esmaltado de Jean Pénicaud I (1525-1535, Nueva York, FC), en una esculturilla de madera (1530-1540, Ámsterdam, RijM), en el retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Teruel (Gabriel Joly, 1539-1541); en una pintura de Angelo Romanino (1540, Nueva York, MMA, 1989.86), en el grabado de Augustin Hirschvogel (1548, Washington DC, NGA), en la predela de Estamariu, catalana (tercer cuarto del s. XVI, Barcelona, MNAC, 015940-001); en una placa con la flagelación, de Guglielmo della Porta (ca. 1560, Los Ángeles, LACMA); en unas trazas de Luca Cambiaso (1570s, Washington DC, NGA), en un relieve de Thomas Heidelberger en la abadía benedictina de Ochsenhausen (1584); en una vidriera de Franz Fallenter (1598, Nueva York, MMA, 53.200.2), en un Martirio de Cristo, en el convento de la Merced de Cuzco (s. XVII); en una flagelación anónima (s. XVII, Lima, CABS), en una pintura de Pier Francesco Mazzucchelli, 'il Morazzone' (1615-1620, Madrid, MP, P006998); en un relieve en la parroquia protestante de la congregación de los Descalzos de Augsburgo (1617); en un dibujo de Hendrick de Clerck (ca. 1620, Washington DC, NGA), en un diseño de Matthäus

fol. 37v) [fig. 144] tres guardias, con flagelos diferentes, se ensañaban contra el Salvador, mientras un cuarto lo ataba por los pies; rasgo casi anecdótico que también gustaron en visualizar los ilustradores de las *Horas* de Catalina de Cleves (ca. 1440, Nueva York, MoL, M.917, fol. 60v) o de unas horas de Tournai (ca. 1440, Nueva York, MoL, M.357, fol. 155r).

En estas últimas horas, al igual que en otras flamencas (ca. 1450, Princeton, PUL, y1939-30, fol. 1r), uno de los ancianos de la *Mishná* se unía a los guardias en aquel triste cometido. Como tantos tratadistas habían descrito, los artistas abstrajeron un resultado terrible para la flagelación: en un libro de horas de Utrecht (ca. 1490, Nueva York, MoL, S.1, fol. 63v) [fig. 145], como Brígida de Suecia afirmaba, no quedaba lugar en el cuerpo «donde se pudiera dar un azote». Ante tanta brutalidad, no resulta extraño que los iluminadores de unas horas de Gante (1480-1490, Nueva York, MoL, M.278, fol. 73r) asimilara a aquellos salvajes con un jabalí, símbolo tradicional de la ferocidad y la violencia[227].

Gundelach (1632, Nueva York, MMA, 2003.183); en una tinta anónima (s. XVIII, Madrid, MP, D001102), en un Jesús azotado en la columna de Quito (s. XVIII, Guayaquil, MNI); en unas trazas de un anónimo veneciano, s. XVIII, Nueva York, MMA, 80.3.412), en un lienzo de Ignaz Stern (ca. 1722, Parma, FMGL), en un dibujo de Gaspare Diziani (1750-1755, Cleveland, CMA), en una flagelación de Isidoro Francisco de Moncada, en la iglesia de San Francisco de Ayaviri, en Perú (1750-1775); en un relieve en marfil de Andrea Pozzi (1775-1800, Madrid, MP, E000278), en un relieve en la abadía cisterciense de Salem, obra de Johann Georg Dürr (1779);

[227] Hourihane, C., op. cit., pp. 309-310.




Figs. 144 y 145. La flagelación de Cristo. *Horas Arsenal-Princeton*, ca. 1415. Princeton, Princeton University Library, Garrett 48, fol. 37v; libro de horas de Utrecht, ca. 1490. Nueva York, Morgan Library, S.1, fol. 63v.

Aquellos salvajes, en unas *Meditaciones dominicas* para el convento carmelita de Cracovia (1532, MS 287, fols. 72r, 73r, 74r, 75r), se recreaban flagelando a Cristo en siete posturas distintas: comenzaban atándolo con saña a la columna, para después colgarlo del torso desnudo, tirarlo al suelo y, reventado, volverlo a azotar. Al punto que –como narraba santa Brígida– Jesús cayó al suelo, ensangrentado e inconsciente, y lejos de apiadarse de él, los verdugos continuaron apaleándolo.

Fuera de las librerías, el mobiliario litúrgico puso al alcance de las comunidades de creyentes la visualidad –otrora, predicada– de Cristo flagelado. A las asambleas de fieles se dedicaron truculentas imágenes, de una potente eficacia persuasiva: el maestro alemán Bertram von Minden cargó tintas en un tríptico (1390-1400, Hannover, LMH, PAM 922a-c), en que tres personajes de mala calaña ultrajaban el cuerpo de Cristo, con la connivencia de un cuarto, que se cercenaba de que el reo no escaparía, atándole las piernas; peregrina idea que los estudiosos del teatro sacro han relacionado con los dramas de época[228].

En las posibilidades expresivas de aquella disposición icónica, genuinamente centroeuropea, confió también el pintor de una tabla, tal vez destinada a la Frauenkirche

[228] González Montañés, J. I., op. cit., p. 369.

de Núremberg (1400-1410, Núremberg, GNM, Gm 113) [fig. 146], ciudad en que el culto a la Pasión alcanzó una inusitada intensidad. En aquella tabla, los nurembergueses podían contemplar a Cristo azotado, hasta el desangramiento, por un grupo de salvajes a las órdenes del pretor, que resignado, señala a los judíos como los verdaderos instigadores de aquel triste espectáculo.





Figs. 146 y 147. La flagelación de Cristo. Tabla, tal vez de la Frauenkirche de Núremberg, 1400-1410. Núremberg, GNM, Gm 113; *Tríptico de la Adoración de los Magos,* Hieronymus Bosch, 'El Bosco', ca. 1494. Madrid, Museo del Prado, P002048.

En la creación de la tabla nuremburguesa podría haberse entrometido la reliquia de la Columna Santa de Roma, como se desprendería de la basa abalaustrada sobre la que se eleva el mástil en que los sayones han atado a Cristo. Porque –como se explicó– algún tratadista cristiano propuso que la columna de Santa Práxedes correspondía, en realidad, a un fragmento del pilar. En cualquier caso, un grueso de los artistas cuatrocentistas siguió expresando su fe en columnas –sustentantes o emancipadas– estilizadas, con basas bajas, fustes lisos y capiteles medievalizantes, ante la total ignorancia sobre lejanas reliquias.

Aun a finales del siglo, el Bosco, en el *Tríptico de la Adoración de los Magos* (ca. 1494, Madrid, MP, P002048) [fig. 147], abstraía que Cristo habría sido flagelado contra una columna, colocada *ex profeso* en el centro de una estancia. Lo propio hicieron los

artistas a quienes se encargó panoramas de la Pasión, que en sus particulares periplos detrás de Cristo siempre contemplaron cómo, en el preludio del Calvario, Pilato lo mandó flagelar. Así lo abstrajo Hans Memling (ca. 1490, Turín, MRT) [fig. 32] o, más tarde, los pintores anónimos de la *Pasión* de Lovaina (ca. 1500, Lovaina, MML) [fig. 148] y Lisboa (1495-1497, Lisboa, MNA) [fig. 33], que convinieron en flagelar a Cristo contra sendas columnas sustentantes, de porte estilizado.



Fig. 148. *Pasión de Cristo,* ca. 1500. Lovaina, Museum M. Leuven.

Por los caminos del continente y a través de la navegación marítima, los obradores peninsulares recibieron los cánones narrativos indoeuropeos e italianos, en el contexto de la internacionalización del lenguaje gótico. Este rompimiento de fronteras culturales fue posible gracias al intercambio de obras, a la formación de artistas autóctonos fuera de sus fronteras y particularmente gracias a la llegada hasta los reinos peninsulares de artistas extranjeros en busca de nuevos horizontes laborales.

Desde Sajonia llegó hasta el Reino de València, por entonces en plena efervescencia cultural, Marçal de Sax, coautor –junto a Miquel Alcanyíç y un equipo, poco conocido, de artistas– del retablo de la capilla de la cofradía del *Centenar de la ploma*, en la desaparecida iglesia de San Jorge de la capital del Turia (principios del s. XV, Londres, VAM, 1217-1864) [fig. 149]. Los estudiosos del retablo han convenido que, para su encargo, el pintor importó desde su Alemania natal tipos narrativos, hasta entonces ignorados por los obradores pictóricos de la Corona de Aragón[229]. De hecho,

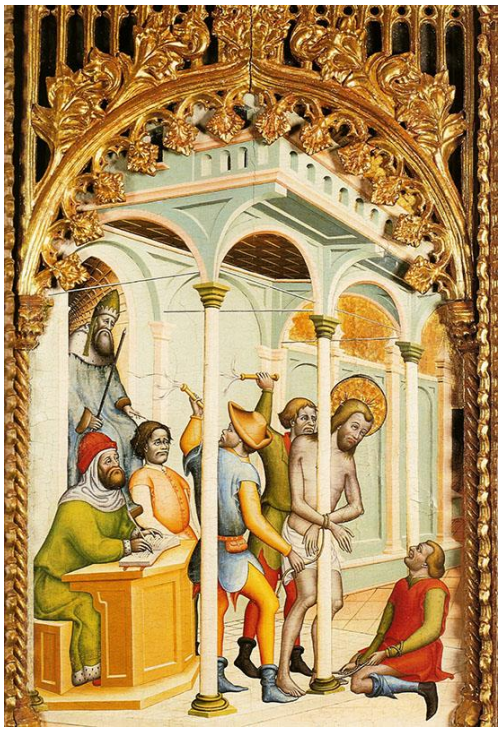
[229] Miquel Juan, M., «El gótico internacional en la ciudad de Valencia. El retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma», *Goya,* 336 (2011), p. 192.

esta transfusión de modelos es palpable –entre otras mejor estudiadas– en la tabla de la flagelación, pintada siguiendo una propuesta narrativa en expansión en Centroeuropa, sobre todo abrazada por algunos miniaturistas, en las *Horas Arsenal-Princeton* [fig. 144] o en las *Horas de Marie de Rieux* (Maestro de Margarita de Orleans, 1440-1450, Nueva York, MoL, Ms. M.190, fol. 50v), por la cual, Cristo era flagelado mientras al exterior del palacio, Pilato y los sumos sacerdotes negociaban la sentencia contra el reo.



Fig. 149. La flagelación de Cristo. Retablo de San Jordi del Centenar de la Ploma, procedente de la iglesia homónima de la ciudad de València, principios del s. XV. Londres, Victoria & Albert Museum, 1217-1864.

Al Reino de Castilla llegaron, desde las repúblicas italianas, los hermanos *Dello*, Sansón y Nicolás Delli –más conocido entre los autóctonos como Nicolás Florentino–, a quienes se encargó la obra, magna, del retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca (1430-1450) [fig. 150]. A *Dello* correspondió la ejecución de la tabla de la flagelación, hija genuina de las concepciones espaciales gestadas durante el *trecento* en las escuelas de Siena y Florencia. Como allí, Cristo es azotado contra una de las columnas que sustentan una logia, ante la atención de Pilato y un judío, que levanta acta –sobre la mesa, bizantina, de deliberaciones– de lo allí ocurrido.




Figs. 150 y 151. La flagelación de Cristo. Retablo mayor de la catedral 'vieja' de Salamanca, Dello Delli, 1430-1450; retablo mayor de San Blas de Anento, Blasco de Grañén, 1431-1456.

Las permanentes incursiones foráneas, en confluencia con la tradición autóctona, pronto convirtieron a la imagen de Cristo flagelado en uno de los campos predilectos para la expresión del dolor pasional[230]. Desde entonces, la sensibilidad hispana bañó retablos y pasos procesionales con imágenes del flagelado, destinadas a engrandecer el sacrificio redentorista aceptado por Cristo. A él, ultrajado por dementes, habían contemplado en sus obras autores hispanos de acreditado prestigio, como el catalán Francesc Eiximenis, que en su *Vita Christi* (1399-1406) escribía: «O, omes dañados y çiegos, abris los ojos y vees quien aqueste Señor y rogadle que vos perdone porque él es fuente de toda vida» (fols. 144r-v)[231]; o la valenciana sor Isabel de Villena, que en su obra homónima consagraba arduos esfuerzos a recrearse en *«Com Jesús fon lligat tot nuu a una columna e aquí cruelment assotat, escampant la sua preciosa sang, e aprés, per escarn, vestit de porpra»*. De hecho, dada la innegable implicación de Pilato en el azotamiento de Cristo, aquel fue uno de los escasos escenarios de la Pasión en que la religiosa osó afear –muy brevemente– una decisión del gobernador:

> *«E com aquel cruel jutge hagués fet aquell indiscret manament que fos assotat lo senyor Jesús, aquells saigs inhumans, qui no havien altre quefer sinó obeir lo per ell manat,*

[230] Camón Aznar, J., *La Pasión de Cristo en el Arte Español*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1949, p. 30.
[231] Citado por Robinson, C., op. cit., 2013, p. 100.

> *prengueren aquella reverend persona, volent-li donar pena tan ignominiosa, e feren despullar sa majestat de totes les sues honestes vestidures. E aquell delicatíssim cos, qui era 'specious forma pre filiis hominum', restà tot nuu en presència de tota aquella maleïta gent. E lligaren aquell a una columna qui estava enmig del pati per a semblants actes e venia en dret de la porta de palàcio, en manera que tots los que estaven en la plaça podien veure la persona de Jesús així turmentada»* (cap. CLXVIII, pp. 371-375).

Pilato –proseguía relatando sor Isabel– no había establecido límite de azotes, así que los sanedritas, presas del odio, sobornaron a los dos sayones con diez timbres, para que flagelaran a Cristo hasta la extenuación, pues –les adoctrinaban los sacerdotes– *«en la vida d'aquest home va gran perill a la comunitat, e aquest senyor de gobernador pren-ho tan fluix que no creem faça res de bo».* Asumido el encargo, los verdugos –explicaba con cruel intesidad la clarisa– se emplearon a turnos con el cuerpo de Cristo, primero azotado de cara y, más tarde, de espaldas. Tal debía ser el daño infringido –imaginaba la escritora–, que uno de los guardias del gobernador bajó al patio, amonestó a sus colegas y cortó, de un espadazo, las cuerdas que ataban a Cristo contra la columna.

En vísperas de la expulsión de los judíos, aquellos «omes dañados y çiegos» a que Eiximenis se refería fueron estigmatizados como hebreos, malignos, crueles y usureros. Con este propósito, Blasco de Grañén, en el retablo mayor de San Blas de Anento (1431-1456) [fig. 151], los caracterizaba como personajes de rasgos caricaturescos, expresiones opacas, atavíos ostentosos y tocados exagerados. Aquel señalamiento pesaba igual en los flageladores, como en los sumos sacerdotes y el mismo Pilato, culpable de la sangre que Cristo rezuma.

El Credo afirmaba que Cristo «padeció bajo el poder de Poncio Pilato» y la presencia del prefecto ante la flagelación, como instigador de aquella barbarie, se convirtió en el denominador común a muchas obras hispanas, incluso a los retablos escultóricos, en cuyas calles la flagelación se acostumbró a visualizar bajo concreciones icónicas muy sintéticas, forzadas por las limitaciones del espacio de representación. La talla del Cristo a la columna entre dos sayones controlados por Pilato bastó para contemplar aquel misterio en obras magnas de la retablística hispana, como fueron los retablos mayores de la catedral de Sevilla de Pedro Dancart (1482-1564) [fig. 228], los de las cartujas de Miraflores de Gil de Siloé y Diego de la Cruz (1496-1499) [fig. 152], y El Paular, de la escuela de Guás (última década del s. XV); o los de las catedrales de Toledo, de Enrique Egas (1498-1504) y Oviedo, de Giralte de Bruselas, Juan de Balmaseda, Guillermo de Holanda y Esteban de Amberes (1512-1517).



Fig. 152. La flagelación de Cristo. Retablo mayor de la cartuja de Miraflores, Gil de Siloé y Diego de la Cruz, 1496-1499.

Aun así, la creciente atracción por la pintura flamenca, arrastró a muchos artistas autóctonos hacia complejas fórmulas de narración, imbuidas por la teología bajomedieval y por el detallismo miniaturista al que los pintores norteños se venían entregando. Hacia los cotizados modelos flamencos, aprehendidos en el norte e importados a Catalunya por Lluís Dalmau, dirigió su técnica el pintor catalán Jaume Huguet, a cuya mano debemos una compleja *Flagelación* (ca. 1450, París, ML, RF 1967-6) [fig. 153]. A imitación de la pintura de su tiempo, el pintor hispano-flamenco entendía que Cristo fue flagelado contra una columna, que apeaba, desde el centro de un pórtico semiabierto, una clase de bóveda esquifada. Atado a ella, dos sayones golpeaban a Cristo, cuya sangre era recogida por tres ángeles, en una evidente referencia eucarística, en el contexto de la exaltación del misterio de la transubstanciación. Pero Jesús, ajeno a sus tormentos, lanzaba una mirada severa hacia Pilato, señalándolo –como la tradición hispana había propuesto– como el culpable de aquellos tormentos. Mas, en realidad, detrás de la Pasión se encontraba la envidia de los judíos –debía narrar Huguet–, que no en vano, se agolpan entorno al flagelado. Y detrás de ellos se esconden los apóstoles Pedro y Juan, que observan con dolor aquel triste espectáculo; idea en que después insistiría, en la misma Corona de Aragón, el Maestro de Xàtiva (ca. 1500, Barcelona, MNAC, 024129-000), cuando visualizaba a san Juan, el discípulo amado, descubriendo los tormentos a los que se estaba sometiendo al Maestro.



Fig. 153. *La Flagelación*, Jaume Huguet, ca. 1450. París, Museo del Louvre, RF 1967-6.

El señalamiento, sin tapujos, a la culpabilidad compartida entre los príncipes de los judíos y su pretor, pronto se convirtió en una constante entre los pintores de la escuela hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo, en la *Flagelación de Santa Engracia* (1474-1477, Bilbao, MBA) [fig. 154], repartía así las culpas cuando visualizaba a Pilato acompañado, sin incomodidades aparentes, por dos judíos. Todo mientras a Cristo, coronado como rey, lo azotaba con rabia uno de sus esbirros.

Por su parte, los valencianos Roderic y Francesc de Osona (ca. 1490, Madrid, MP, P006899) [fig. 155] abstraían cómo Pilato y el sumo sacerdote asistían, impasibles, a cómo dos guardias reventaban el cuerpo de Cristo, lleno de contusiones y cortes. Es más, uno de los sayones arremangaba para volver, inmediatamente, sobre su sanguinario encargo.

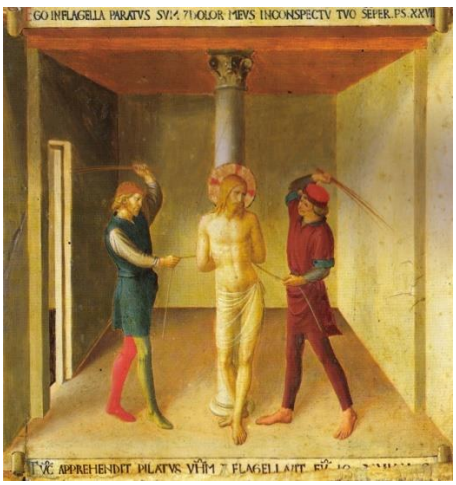


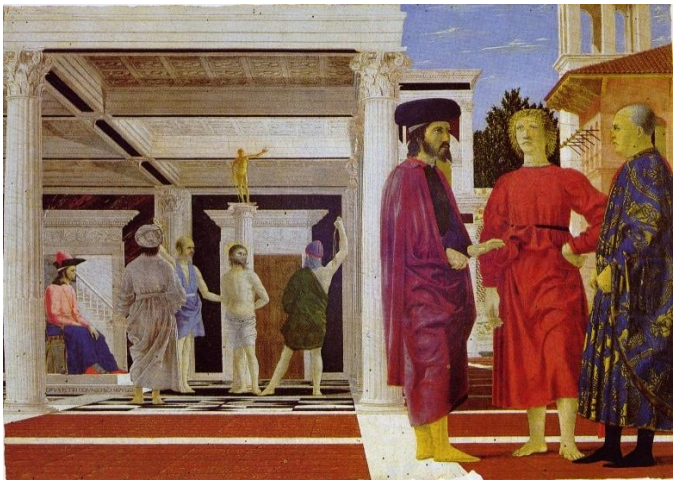

Figs. 154 y 155. *Flagelación de Santa Engracia,* Bartolomé Bermejo, 1474-1477. Bilbao, Museo de Bellas Artes; *La Flagelación,* Roderic y Francesc de Osona, ca. 1490. Madrid, Museo del Prado, P006899.

Frente al pesado legado que la tradición bajomedieval dejó, hasta bien entrado el quinientos, en Centroeuropa y los reinos peninsulares, el sustrato humanista conreado en Italia septentrional hizo florecer, a partir de mediados del siglo XV, imágenes renovadas bajo el signo del clasicismo. La visualidad renacentista de la flagelación hundía sus raíces en la apuesta por la espacialidad de los artistas del *trecento* florentino y sienés, asumida y perfeccionada, a comienzos del *quattrocento,* por una nueva generación de creadores, encabezada por Fra Angelico, autor de una flagelación para el *Armadio degli argenti* de su convento de San Marcos de Florencia (1451-1453, Florencia, MNSM) [fig. 156].

Sobre el legado de los antiguos maestros, a partir de mediados del cuatrocientos, una nueva generación de artistas reelaboró aquellas viejas propuestas, depurándolas con los conocimientos arqueológicos y los avances técnicos que el humanismo había puesto a su disposición. Uno de los frutos más genuinos de aquel tiempo fue, precisamente, la celebérrima *Flagelación de Cristo* del toscano Piero della Francesca (1459-1460, Urbino, GNMa, DE 229) [fig. 157], crisol de impulsos latentes y aspiraciones renacentistas. En esencia, poco había cambiado en los términos de la narración: Cristo era flagelado por dos sayones, bajo las órdenes de Pilato –como Lorenzetti o Pacino ya habían propuesto– y la –sugerida– atención de Herodes. Si bien, la pulsión clasicista introdujo en la tabla

significantes poco explorados: un amplio marco arquitectónico y, en él, una columna que adquiere ya dimensiones de ídolo, al emanciparla y colocar sobre ella una estatuilla del César[232].



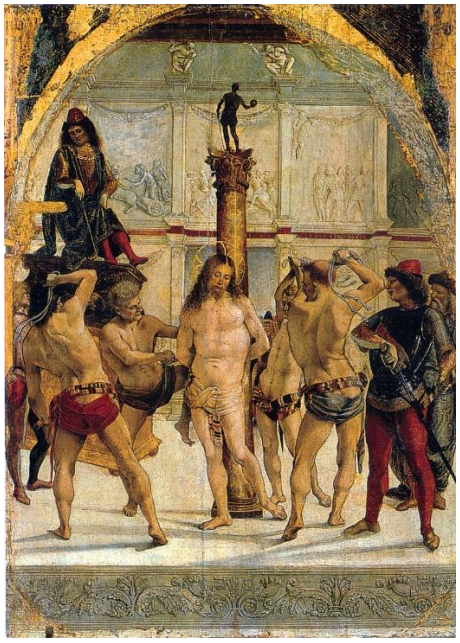
Figs. 156 y 157. La flagelación de Cristo, *Armadio degli argenti*, Fra Angelico, 1451-1453. Florencia, Museo Nazionale di San Marco; *La flagelación de Cristo*, Piero della Francesca, 1459-1460. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, DE 229.

Las dos incursiones que su discípulo más aplaudido, Luca Signorelli, hizo en estas líneas del Evangelio, fueron hijas genuinas de las ideas del maestro. Su deuda con Piero es palpable en el estandarte de la *Flagelación* (1475, Milán, PBr, 327-347) [fig. 158], que la Confraternidad de los Raccomandati de Fabriano encargó a Signorelli a sus 30 años de edad. En la tabla resulta evidente que, en su juventud, el recuerdo de la columna-ídolo que su maestro pintó debió mantenerse muy vivo. Aunque, en realidad, el genio personal de Signorelli compuso, en torno a aquel mástil, una narración de mayor expresividad, sin por ello abandonar la serenidad de los clásicos. Porque Cristo es azotado por tres guardias, mientras un cuarto lo ata a la columna, bajo las órdenes de Pilato, que trata de calmar la sed de sangre de los judíos[233].

Cuando en 1502 Signorelli volvió sobre el tipo iconográfico, en la predela de un retablo de la *Lamentación sobre Cristo muerto*, pintado para la iglesia de Santa Margarita de Cortona (Cortona, MD), se reafirmó en lo narrado en Fabriano. Cristo volvía a ser azotado por tres personajes semidesnudos, de musculaturas hercúleas, pero aires desaliñados, mientras un cuarto sujetaba al reo contra la columna y otros aguardaban el turno para ensañarse con Jesús, que aguarda su final con estoica mansedumbre. Ante tanta

[232] Fachechi, G. M., op. cit., pp. 60-63.
[233] Amodei, T., *La Passione di Gesù nell'Arte italiana. Volume I*, Edizioni Palumbi, Teramo, 2018, pp. 144-145.

barbarie, el prefecto, consciente de la inocencia de Cristo, parece no osar ni tan siquiera a dirigirle la mirada.




Figs. 158 y 159. *Estandarte de la Flagelación,* Luca Signorelli, 1475. Milán, Pinacoteca di Brera, 327-347; *La Flagelación,* Michelangelo Buonarrotti, 1516. Londres, British Museum, 1895,0915.500.

La vastísima tradición internacional llegada hasta el *cinquecento,* atrajo al mismo Michelangelo Buonarrotti (1516, Londres, BMu, 1895,0915.500) [fig. 159] a trabajar, en sanguina, en las posibilidades narrativas de la flagelación. En su dibujo, el genio toscano regresaba a la idea –tan cosechada por el gótico norte-italiano– de la columna sustentante, en este caso de una ligera logia jónica. En torno a ella, un nutrido grupo de guardias de cuerpos escultóricos azotaba y pegaba a Cristo, a quien Buonarrotti representaba desnudo, mostrando incluso los genitales, como el genio lo hiciera también en el Juicio Final de la Sixtina o en sus célebres resucitados, siguiendo sin el pudor de la novedad –que Steinberg (1983) ya subrayaba– las ideas antiguas[234].

En Miguel Ángel culminaba un largo proceso, latente en toda la baja Edad Media y de proyección secular, de contemplación del cuerpo semidesnudo de Cristo. El relato cristiano sobre la vida pública de Jesús, de Galilea a la cruz, ofrecía pocas oportunidades para recrearse en la contemplación del cuerpo del Salvador, al que la Iglesia adoraba sacramentalmente. Solo el relato de la Pasión, desde que a Cristo le fueran arrancadas las vestiduras antes de la flagelación hasta su muerte en el Calvario, sugería que el Salvador

[234] Steinberg, L., *La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno,* Diálogo, Madrid, 1989, pp. 32-33.

pudo exponerse casi desnudo ante el mundo. Sobre la fe en su frágil desnudez, los artistas presentaron al flagelado, al Nazareno y al crucificado como un hombre bello, como una hermosa creación de Dios, de acuerdo con los cánones de belleza heroica, de raíz clásica. En un camino de ida y vuelta del soporte artístico a la literatura, fueron muchos los autores que refirieron la belleza física del cuerpo de Cristo. Paradigmático de ello es la meditación del fraile menor Juan de los Ángeles, capellán y predicador del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, que en los límites del erotismo homosexual exclamaba:

> «¡Qué carnes tan delicadas a pesar de las heridas! ¡Qué empacho de Dios desnudo! Pero ¡qué dolores! Sin embargo, Jesús mío, en esta figura te quiere y te adora mi ánima y la elige para esposo suyo muy querido… ¡Dios desnudo, desnúdame, Señor, de mí mismo, ¡y vísteme de ti mismo de manera que tu mortificación resplandezca siempre en mi carne mortal!»[235].

Por otro lado, a partir de las décadas centrales del cuatrocientos, la imprenta abrió nuevos horizontes en la creación y difusión de innovaciones artísticas. Desde entonces, fueron centenares los artistas que, grabando y reeditando sus composiciones, se granjearon ecos alrededor de la cristiandad. En Italia, uno de los más intrépidos grabadores fue Andrea Mantegna, autor de una prematura estampa de la flagelación (1465-1470, Londres, CG) [fig. 160], que ofrecía una mirada indiscreta al interior de la estancia donde se azotó al Salvador. En medio de un *cortile* clasicista, Cristo era flagelado por un trío de soldados imperiales, mientras otros aguardaban su turno, algunos vestidos con armaduras-ídolo.

Entrado el *cinquecento*, la actividad grabada en torno a la flagelación prosiguió de la mano de grabadores como Giovanni Antonio da Brescia (1509, Washington DC, NGA) [fig. 161], empecinado clasicista que, sobre el sustrato de viejos atrios, incidió una larga logia columnada, para enmarcar una flagelación a cuatro manos; Marcantonio Raimondi (1500-1534, Nueva York, MMA) o Battista y Giacomo Franco (1552-1561, Nueva York, MMA, 26.70.3(221).

[235] Citado por Rodríguez G. de Ceballos, A., «Fuentes iconográficas y literarias del cuadro de Velázquez 'Cristo y el alma cristiana'», *Cuadernos de Arte e Iconografía,* 8 (1991), p. 88.




Figs. 160 y 161. La flagelación de Cristo. Andrea Mantegna, 1465-1470. Londres, Courtauld Gallery; Giovanni Antonio da Brescia, 1509. Washington DC, National Gallery of Art.

Sin embargo, la estampa conoció un particular desarrollo en Alemania, cuna de grandes grabadores, que encarnaron el papel de custodios de una tradición en un primer estadio aprehendida y reproducida, por parte de artistas como Israhël van Meckenem (ca. 1480, Washington DC, NGA) o Lucas Cranach 'el Viejo' (1509 o antes, Washington DC, NGA); y poco después reelaborada con nuevos recursos expresivos. Martin Schongauer (ca. 1480, Washington DC, NGA) [fig. 162] así lo hacía cuando derramaba por el suelo una panoplia de atributos vinculados a los últimos versículos del proceso de Cristo: el vestido que Herodes le había impuesto, arrancado por los sayones; un flagelo abandonado y la corona de espinas, que un guardia ultima. Y Lucas van Leyden, en *La Pasión redonda* (1509, Cleveland, CMA), cuando dio a luz una agitada reunión de los judíos, presidida por Pilato, en que se dirimiría la condena contra el acusado mientras era flagelado.

Por largo tiempo, la tradición medieval siguió latente –con visibilidad variable– en la vehemencia de las imágenes. Lejos de la serenidad del Renacimiento del sur, en los primeros compases del siglo XVI, Centroeuropa todavía conoció la producción de imágenes de una crudeza inaudita. En las virtudes de la retórica del impacto confió Hans Schäufelein 'el Viejo', en una estampa (1511-1512, Nueva York, MMA, 30.54.71) [fig. 163], en que se recreaba observando cómo, mientras dos sayones azotaban a Cristo, otro estrujaba su cuerpo contra la columna y un último le tiraba del pelo. Hasta el extremo que, en la correspondiente estampa de la serie *La Caída y Redención del Hombre* de

Albrecht Altdorfer (ca. 1515, Cleveland, CMA), Cristo caía medio muerto, ante la brutalidad de dos soldados, que lo azuzaban y le gritaban.

Aquel sempiterno recurso a la brutalidad encontró, asimismo, reflejos en la pintura centroeuropea de principios de siglo. Por ejemplo, en el *Altar de Herrenberger* de Jerb Ratgeb (1518-1521, Stuttgart, SG), autor de una imagen brutal como pocas: Cristo, atado con una cadena al cuello e inmovilizado por las manos contra la columna, era flagelado por un soldado, mientras otro le sacaba la lengua delante de su rostro.



Figs. 162 y 163. La flagelación de Cristo. Martin Schongauer, ca. 1480. Washington DC, National Gallery of Art; Hans Schäufelein 'el Viejo', 1511-1512. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 30.54.71.

El mismo Albrecht Dürer se educó en un ambiente artístico muy mediatizado por la insaciable religiosidad pasionista bajomedieval. De hecho, su primer acercamiento a la flagelación se articuló en términos medievalizantes: en su estampa (1496-1497, Londres, VAM, E.705-1940), el grabador alemán copiaba de sus maestros –con técnicas pulidas– manidas convenciones, como la columna sustentante, la presencia de Pilato y los judíos, el perro burlón o el soldado reparando su flagelo, que juntos, conformaban una abigarrada –en la medida que irrespirable– composición. Aquella primera visión tumultuaria de los hechos dio paso, una década más tarde, a concreciones icónicas mucho más sintéticas, en las series de *La Pequeña Pasión* (ca. 1509, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 19.73.187) [fig. 164] y, poco después, de *La Pasión* (1512. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 59.534.45) [fig. 165].




Figs. 164 y 165. La flagelación de Cristo. *La Pequeña Pasión*, Albrecht Dürer, ca. 1509. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 19.73.187; *La Pasión*, Albrecht Dürer 1512. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 59.534.45.

Alguna estampa alemana debió entrometerse en la talla, a manos de un escultor ignoto, de un molde con la flagelación, para su vaciado en la campana mayor de la iglesia de Lana, en la provincia alpina –y por lo tanto fronteriza– de Bolzano (1526). La filiación norteña de aquella imagen «sonora» parece evidenciarse en la posición de Cristo, atado de manos y pies, para ser flagelado por dos sayones a las órdenes del pretor.

Como en Centroeuropa, el primer Renacimiento hispano tuvo mucho de aparente. Porque las formas clasicistas, llegadas –prontamente– desde Italia, en realidad amagaron la perpetuación de las disposiciones icónicas que los grandes maestros del cuatrocientos venían instaurando en los retablos. La arraigada visualidad bajomedieval, del gusto de la clientela, arrastró incluso a los artistas que pudieron conocer de primera mano Italia. Este fue el caso del escultor valenciano Damián Forment, purista en las formas clásicas, pero en esencia continuador de la tradición aprehendida en los talleres locales. Su panoplia de retablos escultóricos es hija –con sus flagelaciones– de la retablística cuatrocentista. En Aragón, en los retablos mayores de San Pablo (1511-1531) y San Miguel de los Navarros de Zaragoza (1534-1542) [fig. 166], y de la catedral de Huesca (1520-1533), Forment reproducía la vieja disposición icónica –de raíz indoeuropea– de la flagelación ejecutada por varios sayones y un asistente, que ataba a Cristo por los pies.

Solo en la medida en que el lenguaje renacentista arraigó entre los artistas y sus comitentes, en el mercado hispano aparecieron flagelaciones clasicistas, al estilo de Piero, Signorelli o Mantegna. Aquellos referentes transmediterráneos debió conocerlos, en los ambientes leonardescos, el pintor Fernando Llanos (ca. 1520, València, MBA, 143/2004). A él debemos una imagen de Cristo flagelado contra una columna sustentante, a manos de dos soldados hercúleos de gestualidad sosegada.

En aquel ambiente italianizante se formó el mismo Joan de Joanes, en cuya idea de la flagelación se fundieron aquella tradición italiana con las creaciones, reeditadas, de Dürer y el hilo de la tradición pictórica valenciana. Así lo prueba la tabla correspondiente de la predela del retablo de Cristo de la parroquia de San Nicolás de València (ca. 1550) [fig. 167], crisol en que se funden formas arquitectónicas clasicistas, con gestualidades ligadas –a través de la estampa o de reelaboraciones locales– a la tradición del norte. Además, con el propósito de implicar a los observadores en los sufrimientos de Cristo, Joanes dirigía la mirada de Cristo hacia ellos, en un recurso después reutilizado por otro valenciano, fray Nicolás Borrás, en el retablo mayor del monasterio de Sant Jeroni de Cotalba (ca. 1575, València, MBA).



Figs. 166 y 167. La flagelación de Cristo. Damián Forment, retablo mayor de San Miguel de los Navarros, Zaragoza, 1534-1542; Joan de Joanes, retablo de Cristo, parroquia de San Nicolás, València, ca. 1550.

En la duodécimo-quinta sesión del concilio de Trento, la Iglesia romana reafirmó, en su cruzada contra la Reforma, el culto medieval a las reliquias: vestigios tangibles de la vida terrena de Cristo y sus santos, a quienes se elevó a los altares, como paradigmas de virtud evangélica e intercesores del género humano ante el tribunal de Dios. Levantada acta, el «santo Concilio» instituía:

> «Instruyan también a los fieles en que deben venerar los santos cuerpos de los santos mártires, y de otros que viven con Cristo, que fueron miembros vivos del mismo Cristo, y templos del Espíritu Santo, por quien han de resucitar a la vida eterna para ser glorificados, y por los cuales concede Dios muchos beneficios a los hombres; de suerte que deben ser absolutamente condenados, como antiquísimamente los condenó, y ahora también los condena la Iglesia, los que afirman que no se deben honrar, ni venerar las reliquias de los santos; o que es en vano la adoración que estas y otros monumentos sagrados reciben de los fieles; y que son inútiles las frecuentes visitas a las capillas dedicadas a los santos con el fin de alcanzar su socorro» (Concilio de Trento, sesión XXV, *Decreto sobre las imágenes).*

A la ardua empresa por convertir las conclusiones del concilio en vivencias de fe se entregó el clero regular, en sus enérgicos sermones y en sus obras escritas, reimpresas diócesis a diócesis. Al contemplar la Pasión, los religiosos recurrieron una vez y otra –en sintonía con los conciliares– al recurso de las reliquias: restos visibles de los trabajos de Cristo por la redención humana. La fe en su poder salvífico y la confianza en su capacidad persuasiva, llevó a muchos escritores a reafirmarse en la veracidad de aquellos objetos de culto, lo que pronto acrecentó el interés católico por su veneración. En la lejanía de Tierra Santa, en la literatura europea posconciliar cobraron particular protagonismo las reliquias de Pasión que se veneraban, desde tiempos pretéritos, en las basílicas de la Santa Cruz de Jerusalén y de Santa Práxedes de Roma.

Hasta Santa Práxedes del Esquilino invitaban muchos a peregrinar, para venerar la Columna Santa del cardenal Colonna[236]. El historiador italiano Filadelfo Mugnos, en su periplo por la *Historia de la Casa Colonna* (1658), narraba cómo en 1222 «Giovanni, cardenal de Santa Práxedes, fue enviado por el papa Honorio III a Tierra Santa y, después de sufrir muchos trabajos, llevó la Columna donde fue flagelado Nuestro Señor Jesucristo y la puso en la iglesia de Santa Práxedes» (p. 37).

La afluencia de devotos hasta las basílicas romanas motivó la edición de guías de peregrinaje, como el tratado de *Las cosas maravillosas de la sancta ciudad de Roma*, de Guillermo Faccioto (1628), que al detenerse en Santa Práxedes observaba: «En la capilla,

[236] Vapoles Gimeno, Á. L., op. cit., p. 638.

dicha el Guerto del Paraíso (…), en la qual no entran las mugeres jamás, están los cuerpos de los SS. Valentín y Zenón, y la columna sobre la qual fue azotado nuestro Redemptor, que la traxo à Roma el Cardenal Colona llamado Iuan» (*Maravillas de Roma,* p. 58).

En un mismo género literario el benedictino florentino Benigno Davanzati, en sus *Noticias al pelegrino de la basílica de Santa Práxedes* (1725) [fig. 168], consagraba dos capítulos a reafirmar la autenticidad de la columna, compilando para ello las referencias de otros escritores modernos «que todavía aportan la razón por la que esta columna fuese baja» (cap. XVI, p. 424), principal foco de incredulidad entre los visitantes de la reliquia. Con fines persuasivos, Davanzati acudía a *De flagellazione Christi*, de Francesco Collio, que ya afirmaba que «si hubiese sido alta, y capaz de sostener el Pórtico, habría sido un impedimento para la flagelación del Rey» (cap. XVI, p. 424); así como a los razonamientos de Aurelio Prudentio y a las mismas *Revelaciones* de santa Brígida, todavía muy leídas en época moderna, como prueban las constantes reediciones de la obra, de Roma a España. El mismo Johannes Molanus, en su tratado artístico, mencionaba la columna romana (lib. IV, cap. III, p. 414).




Fig. 168. *Notizie al pellegrino della Basilica di Santa Prassede,* Benigno Davanzati. Roma, 1725, p. 420.

La fe confiada en la columna de Santa Práxedes, llevó a muchos artistas modernos a azotar a Cristo contra la reliquia romana, en una reafirmación –esta vez visual– de su autenticidad. Lejos de tratarse de una añadidura anecdótica, la aparición en escena de la

columnilla romana acarreó transformaciones de calado en la gestualidad de Cristo y, por consiguiente, en los tormentos a que aquel fue sometido. En la fe puesta en aquel pilón, a Cristo se lo habría privado, incluso, de un mástil en el que apoyarse, para sostenerse en pie y proteger parte de su cuerpo de los azotes. Cristo habría quedado, así, expuesto a la ira desenfrenada de sus verdugos, coherente con la retórica barroca[237].

Pasados apenas treinta años de la conclusión de Trento, el pintor florentino Agostino Ciampelli sembró un importante germen en la visualización de la columna romana, precisamente en un ciclo de la Pasión para la nave central de Santa Práxedes (1594-1604) [fig. 169]. Ciampelli invitaba a los feligreses –locales y peregrinos– de la basílica a visualizar cómo Cristo fue flagelado en el atrio del pretorio, a las órdenes de Pilato y atado a la columna que allí se veneraba, a la cual añadía una –presumible– argolla.

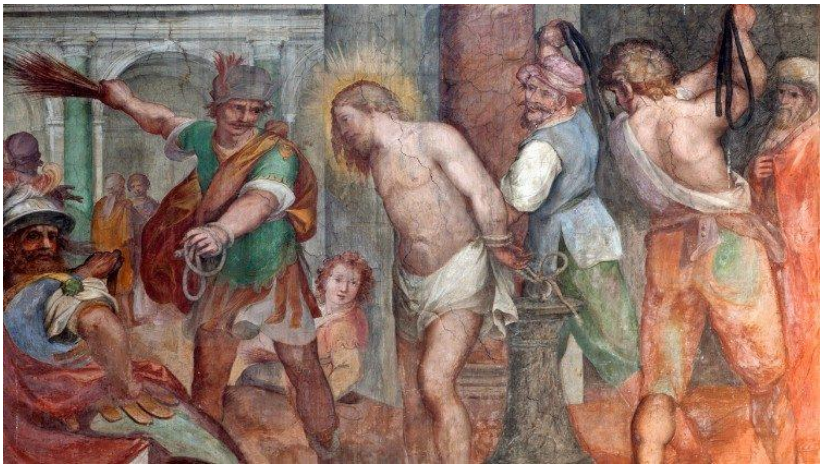


Fig. 169. La flagelación de Cristo, Agostino Ciampelli, 1594-1604. Basílica de Santa Práxedes, Roma.

La universalización del culto a la Columna Santa y la difusión, de Santa Práxedes a la cristiandad, del modelo visual a ella asociado, proyectó la visualización de la reliquia

[237] La Columna Santa de Santa Práxedes se documenta también en un *Martirio de Cristo*, en el convento de la Merced de Cuzco (s. XVII); en una pintura de Alessandro Turchi (comienzos del s. XVII, Verona, MCas), en otra de Pier Francesco Mazzucchelli, 'il Morazzone' (1615-1620, Madrid, MP, P006998); en un dibujo de Hendrick de Clerck (ca. 1620, Washington DC, NGA), en un lienzo de Daniele Crespi (ca. 1625, Madrid, MP, P000129), en una flagelación de Francisco de Herrera y Velarde, de La Paz (1640-1670, Bolivia, PBo); en un grupo escultórico de un seguidor, neerlandés, de Giambologna (mediados del s. XVII, Nueva York, MMA, 32.100.196a–c); en una flagelación anónima (1650-1750, Lima, CABS), en una tinta anónima (s. XVIII, Madrid, MP, D001102), en una pintura en el convento franciscano de Sachsenkam (s. XVIII), en el conjunto de retablos de la capilla del Santo Cristo de la catedral de Ourense, obra de Francisco de Castro (principios del s. XVIII); en un *Jesús azotado en la columna* de Quito (s. XVIII, Guayaquil, MNI); en el *Cristo a la columna* de Michael Lucas Leopold Willmann (ca. 1701, Breslavia, MNa), en la imagen de Cristo flagelado de la capilla del Hospital de la Trinidad de Kißlegg (1720-1760); en un lienzo de Ignaz Stern (ca. 1722, Parma, FMGL), en la *Flagelación* de Corrado Giaquinto (1754, Madrid, MP, P003170), en un dibujo de Gaspare Diziani (1750-1755, Cleveland, CMA), en la imagen del flagelado de Joseph Anton Feuchtmayr, para la iglesia conventual franciscana de Überlingen (1763-1765); en un relieve en marfil de Andrea Pozzi (1775-1800, Madrid, MP, E000278), en un relieve en la abadía cisterciense de Salem, obra de Johann Georg Dürr (1779);

a toda Europa y sus colonias. Por su vecindad al culto a la Columna, las escuelas italianas encarnaron siempre un papel protagonista en la práctica artística en torno a la reliquia del cardenal Colonna. Junto a Ciampelli, a fines del quinientos, a su puesta en conocimiento contribuyó Andrea Boscoli, en una estampa en que –narraba de su pluma– *Gesù Cristo è flagellato* (1560-1607). Y en el siglo XVII, en aquel pilón confiaron Alessandro Algardi en una esculturilla (s. XVII, Cambridge, FMC) o el mismo Pietro da Cortona (ca. 1630, Ariccia, PCA) [fig. 170], que visualizaba cómo tres soldados tiraban a Cristo al suelo, para azuzarle con látigos de cuerdas.

De hecho, la participación en aquel movimiento de grandes referentes del Barroco italiano debió –cuanto menos– acrecentar la confianza de muchos colegas en la columna romana. En aquel movimiento tomó parte, pocos años más tarde, Guercino, que acudió a la reliquia en dos lienzos distintos (1641-1644, Budapest, MBA, 4225; 1657, Roma, PB) [fig. 171]. En ellos, Cristo era azotado, con las manos inmovilizadas contra la anilla de la columna. Aunque lejos de oponer resistencia, el Salvador aceptaba su rol salvífico y se evadía en las manos del Padre.

Además, la Columna Santa de Santa Práxedes cobró, desde Italia al continente, dimensiones de *Arma Christi*, por ejemplo, en las manos de sendos angelotes, en la cúpula de Sant'Agnese in Agone (Ciro Ferri y Sebastiano Corbellini, 1670-1689); y en el puente de Sant'Angelo, obra de Antonio Raggi sobre un diseño –de honda influencia– de Bernini (1669).




Figs. 170 y 171. La flagelación de Cristo, Pietro da Cortona, ca. 1630. Ariccia, Palazzo Chigi; Giovanni Francesco Barbieri, 'Il Guercino', 1657. Roma, Palazzo Barberini.

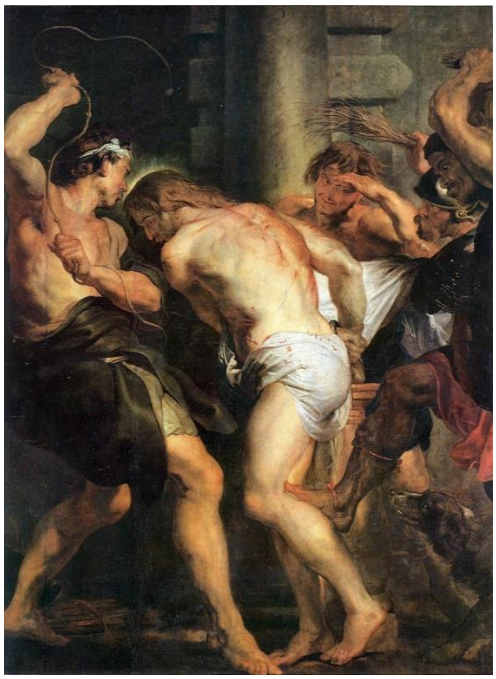
La recepción europea, a partir de los últimos años del quinientos, de la visualidad de la Columna Santa, se revistió de grandes inexactitudes. Muchos artistas jamás debieron conocer –ni en Santa Práxedes ni indirectamente– la reliquia. De ella solamente conocían su corta estatura, rasgo que tanta literatura había generado en el posconcilio. Fue así como muchos de ellos se vieron obligados a abstraer un pedazo de columna, con basa clásica y un discreto fuste, lejos del balaustre que se veneraba en Roma.

Rigor aparte, las ideas italianas alcanzaron Francia, de la mano de artistas como Jacques Stella, autor de un tumultuoso grabado (1596-1657, París, MBA), en que Cristo era flagelado contra una basa; o de Grégoire Huret, que trabajó sobre el tipo en su serie de estampas de *La Pasión de Cristo* (1664, Nueva York, MMA, 53.600.4262), sobre un conocimiento más verosímil de la reliquia romana.

Al norte, la escuela –flamenca– de Amberes, asumió con particular determinación la fe católica en la Columna Santa de Roma. El mismo Rubens, en la serie de los misterios del Rosario para San Pablo de Amberes (1617) [fig. 172], invitaba a contemplar a Cristo atado a una columnilla baja y escarnecido por un grupo de salvajes, que arremetían contra él con patadas y latigazos, que descarnan su piel, ante la impresión de un joven guardia. Rubens, conocedor de la tradición bajomedieval autóctona, señalaba a aquellos justicieros como «perros salvajes», en el animal que curioseaba entre los soldados, cuyas bondades también cultivaron, en la misma escuela antuerpiense, Abraham Jansz van Diepenbeeck

(1596-1675, Haarlem, MD) o David Teniers (s. XVII, Madrid, MP, P001824). Además, los grabados con que Rubens difundió su obra influyeron, a la otra orilla del Atlántico, en la obra de Angelino Medoro para el convento de San Francisco de Lima (1590-1632) o de un anónimo, autor de un lienzo sobre el tipo destinado a la capilla de la Tercera Orden Franciscana de Lima (s. XVII).

Muchos artistas amberinos debieron tomar como referente –entre otras obras– el grabado que Hieronymus Wierix había estampado para ilustrar las *Anotaciones y Meditaciones en los Evangelios* del jesuita Jerónimo Nadal (1595) [fig. 173], porque aquel ya había visualizado a Cristo atado por las manos a una columna baja y azotado por tres salvajes, orquestados por Pilato.






Figs. 172 y 173. La flagelación de Cristo. *Misterios del Rosario,* Peter Paul Rubens, 1617. San Pablo, Antwerp; *Anotaciones y Meditaciones en los Evangelios* de Jerónimo Nadal, Hieronymus Wierix, 1595.

Aun con el protagonismo que la columna romana adquirió en época moderna, los artistas jamás abandonaron la idea de una columna de cuerpo entero, algunos seguramente atraídos por la –recién reinventada– reliquia jerosolimitana, pero, sobre todo, llevados por el vigoroso impulso de la tradición visual medieval y protomoderna. Es más, prohombres renombrados del arte manierista y barroco –y a su sombra, muchos otros– dieron decidida continuidad a viejas concreciones icónicas de la flagelación. Uno de ellos fue Caravaggio, convencido perpetuador de las mismas, en dos lienzos sobre el tipo (ca. 1606-1607, Rouen, MBA; ca. 1607-1610, Nápoles, MNCa) [fig. 174], pintados casi simultáneamente,

el primero con vocación profana, mientras que el segundo fue destinado a San Domenico Maggiore de Nápoles[238].

No obstante, desde planos diversos, ambas obras narraban la flagelación bajo términos coincidentes. Merisi trasladó el pasaje hasta un rincón obscuro del pretorio, adonde los soldados habrían arrastrado a Cristo tras coronarlo de espinas; inversión de la secuencia evangélica –solamente presente en Nápoles– que venía a redoblar el solemne dramatismo que el pintor infunde al lienzo. Una robusta columna clásica, esbozada en la penumbra, bastaba a sendos soldados para retener a Cristo por las manos, dejando vía libre a sus colegas para ensañarse con el reo con flagelos vegetales: uno ya preparado para el ajusticiamiento, pero un segundo en preparación a manos de un soldado, en una licencia tomada de la tradición bajomedieval y renacentista centroeuropea. Frente a los rostros enloquecidos de los sayones, en ambos lienzos, Caravaggio visualiza a un Cristo inmaculado y entregado en la paz del Padre.





Figs. 174 y 175. La flagelación de Cristo. Caravaggio, ca. 1607-1610. Nápoles, Museo Nazionale de Capodimonte; Hendrick Goltzius, 1597. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 51.501.167(6).

Por descontado, las iglesias protestantes dieron la espalda a cualquier tentativa de visualizar supuestas reliquias de la Pasión. Lutero ya se había opuesto con firmeza a las prácticas católicas en torno a las reliquias y la visualidad que, pocas décadas más tarde,

[238] Careri, G. y Fabre, P. A., *Caravage: Hors-Champ. La Flagellation de Rouen*, Éditions 1:1 (*ars*), Rouen, 2017, pp. 13-14.

se derivó de su Reforma, buscó sin demora la pureza del Evangelio, lejos de artificios no pocas veces mercadeados y/o falsificados por la Iglesia romana. En la traslación visual de los versículos de la flagelación, bastaba con dar continuidad a la lectura más racional del episodio que la visualidad artística cristiana había legado: Cristo debió ser azotado contra una columna de ordenación clasicista, ya correspondiera aquella con las reliquias que los santuarios católicos reivindicaban o no.

En esta clave historicista cabe interpretar el grabado del alemán Hendrick Goltzius (1597, Nueva York, MMA, 51.501.167(6) [fig. 175], paradigma en la creación de obras posteriores, como un relieve para la capilla de Maxhütte (1597); así mismo otra estampa, obra de Ludovicus Siceram (1623, Nueva York, MMA, 53.601.336(29); o el púlpito de la iglesia evangélica de Hattstedt, de Claus Heim (1641). Parte del éxito de la obra de Goltzius debió residir en su empecinada continuidad con la tradición autóctona, tangible en la obra de otros creadores del seiscientos, como Adam Stenelt (1612, Múnich, ZI).

Frente a la Alemania protestante, el clero católico no titubeó, en su cruzada contra la Reforma, en hacer gala de la reliquia de la Columna Santa, en el mobiliario litúrgico de sus iglesias, representado en la sillería coral de San Magnus de Bad Schussenried, obra de Georg Anton Machein (1715-1717); y, sobre todo, en una vasta colección de imágenes de Cristo flagelado, para su veneración –como Trento había reafirmado– por parte de religiosos y parroquianos. Los flagelados de los monasterios de Ottobeuren (1710-1730) y Roggenburg (1750-1770) son solamente dos de los ejemplos más representativos.

En las Españas, las comunidades cristianas venían profesando un encendido culto a la Preciosa Sangre de Cristo. Desde tiempos bajomedievales, en los reinos peninsulares florecieron –en paralelo a otros rincones de la cristiandad– las confraternidades de Pasión: hermandades de laicos, ligados por los embates –físicos y espirituales– de la vida urbana, al tenor de los misterios salvíficos de la Pasión[239]. Frente a un mundo azotado por la ira de Dios[240], los hermanos contemplaban los dolores de Cristo y, en Cuaresma y Semana

[239] Sánchez Herrero, J., «Las cofradías de Semana Santa durante la modernidad. Siglos XV a XVIII». En: Pedrero Yéboles, E., Hernández Alejandro, J. A.; Alba López, J. C. *et al*. *Actas del I Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa* (Zamora, del 5-II-1987 al 8-II-1987), Diputación Provincial de Zamora, Zamora, 1987, pp. 30-31.

[240] El origen de las confraternidades de Pasión cabe situarse, según los especialistas en la materia, en los tiempos del auge de la vida urbana europea. Las corporaciones pasionistas se convirtieron en refugios en que guarecerse de los azotes físicos y espirituales que acechaban aquellos entornos hostiles, nuevos para muchos y, además, salpicados por temibles calamidades (pestes, guerras, etc.), sintomáticas para frailes predicadores como Vicente Ferrer de la proximidad del Juicio. Fue así como, desde el siglo XI, comenzaron a aparecer las primeras confraternidades en torno a la Pasión, que ya tenían una presencia notable en el

Santa, los padecían en sus propias carnes durante actos públicos de contrición, en que algunos cofrades tomaban la penitencia por su mano autoflagelándose[241].

Todavía entrado el quinientos, Bernardino de Laredo, en su *Subida del Monte Sión* (1535), proponía a sus seguidores que «si piensas en los azotes de Cristo Iesus (…) que, pensando en sus azotes, sea tu corazón columna. De manera que de golpe o recudida no puedas sentir ni pensar en algún açote o golpe que no toque en tu columna…»; y, pocas décadas más tarde, Juan de Ávila conminaba a sus lectores a tomarse la penitencia por su mano: «Toma un açote y disciplínate para que sientas en ti lo que sentiría el Señor en sus pasiones e tormentos»[242]. Al extremo que, en un primer momento, los obispados hubieron de reprimir los excesos de los flagelantes; y en el setecientos, Carlos III acabó prohibiendo aquellos truculentos espectáculos, contra los que la Ilustración venía arremetiendo[243].

Las estaciones de penitencia nacieron en los albores de la Edad Moderna. En los días de Pasión, los cofrades procesionaban por las calles de su ciudad, estacionando –con regulación creciente– en un número simbólico de templos: cinco, tantas como las llagas de Cristo; o siete, en memoria de sus palabras en la cruz. Los séquitos procesionales que, en la religiosidad popular hispánica, emanaron de las directrices de Trento, demandaron de la creación de pasos –o «tronos»– con imágenes de la Pasión; derivaciones modernas de viejos misterios cristológicos medievales.

Desde Valladolid, Gregorio Fernández asumió, desde la década de 1610, el rol de creador de un prototipo de imagen procesional de Cristo flagelado, paradigma en la obra de escultores posteriores. Sabio encendedor de la piedad popular, el escultor vallisoletano vio en la Columna Santa de Santa Práxedes un «tótem» reconocible, que actualizaba a los ojos –educados– de los fieles aquel misterio de la Pasión. Por la vía teológica o la artística, Fernández ya conocía la columna romana cuando, a su juventud, se le encargó una imagen del flagelado para el convento de Santa Teresa de Valladolid (1614-1615) [fig. 176]. Las

siglo XII y que experimentaron un importante auge durante la baja Edad Media, favorecido por las órdenes religiosas. En el ámbito peninsular, se debate sobre la posibilidad de que las cofradías de Semana Santa hubieran florecido en Sevilla entre los siglos XIV y XV, aunque no fue hasta el quinientos que se establecieron las primeras estaciones de penitencia. Como Suárez (1987) afirmó, las cofradías convirtieron la liturgia pascual en un fenómeno popular.

[241] Swanson, R. N., «Passion and Practice: the Social and Ecclesiastical Implications of Passion Devotion in the Late Middle Ages». En: Macdonald, A. A., Ridderbos, H. N. B. y Schlusemann, R. M. (eds.). *The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture*, Egbert Forsten, Groningen, 1998b, p. 24.

[242] Citados por Pulido Arriero, J., «La meditación de la pasión de san Juan de Ávila en el contexto del siglo XVI español», *Archivo Teológico Granadino*, 85 (2022), pp. 72-74.

[243] Réau, L., op. cit., p. 470.

Carmelitas descalzas profesaban en sus clausuras una íntima devoción a Cristo azotado. La misma fundadora de la orden, Teresa de Jesús, profesó una ferviente devoción hacia él, que se palpa en su *Camino de Perfección*[244]*:*

> «Miradle en el huerto, o en la cruz, o cargado con ella, que aún no le dejaban hartar de huelgo (…) si estáis con trabajos o triste, miradle en la columna lleno de dolores, todas sus carnes hechas pedazos por lo mucho que os ama, perseguido de unos, escupido de otros, negado de otros, sin amigos, ni nadie que vuelva por él, helado de frío, puesto en tanta soledad, que uno con otro os podéis consolar» (42,5, p. 591).

Incluso, la santa abulense describió la profunda conmoción sentida al contemplar, en el oratorio de su convento, una imagen de Cristo flagelado. Ante ella –escribía la santa, en sintonía con Trento– se postró en emotiva oración, sufriendo sus dolores y rogándole vivir a la altura de su sacrificio[245]:

> «Pues ya andaba mi alma cansada y –aunque quería– no la dejaban descansar las ruines costumbres que tenía. Acaecióme que, entrando un día en el oratorio, vi una imagen que habían traído allí a guardar, que se había buscado para cierta fiesta que se hacía en casa. Era de Cristo muy llagado y tan devota que, en mirándola, toda me turbó de verle tal, porque representaba bien lo que pasó por nosotros. Fue tanto lo que sentí de lo mal que había agradecido aquellas llagas, que el corazón me parece que se partía, y arrójeme cabe él con grandísimo derramamiento de lágrimas, suplicándole me fortaleciese ya de una vez para no ofenderle» (*Vida* 9,1, p. 49-50).

Gregorio Fernández había leído, con piadoso recogimiento, las meditaciones de la madre Teresa; y, de vuelta al taller, supo visualizarlas en sus tallas[246]. No es extraño, pues, que al afamado obrador de Fernández llegaran numerosos encargos de la orden: de algún convento carmelita debía proceder un flagelado ahora en Madrid (ca. 1616, Madrid, FBS), y más tarde, el escultor proveyó de sendas imágenes de adoración a las clausuras del

[244] Burrieza Sánchez, J. «La contemplación de la Pasión en Teresa de Jesús y el Siglo de Oro de la espiritualidad en la Monarquía Hispánica», *Huarte de San Juan,* 29 (2022), p. 27.
[245] La devoción hispánica en torno a la flagelación de Cristo fue sintetizada por el mismo Lope de Vega, en unos versos para *Los cinco Misterios dolorosos de la pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo, con su Sagrada Resurrección* (ca. 1605):

> «En la coluna estáis, Jesús, callando
> y çufriendo dolor por la criatura,
> por la criatura que os está açotando
> con una crueldad tan impía y dura.
> Él la muerte cruel os está dando
> y bos çufriendo dais bida segura,
> y para el grande amor que le thenéis
> os paresçe quees poco lo que hazéis»
> (*Primer Misterio,* p. 11).

[246] Burrieza Sánchez, J., op. cit., p. 31.

Sacramento de Madrid, de la Inmaculada de Valladolid, de San José de Calahorra y de Santa Teresa de Ávila.

El éxito incontestable de Fernández yacía en su capacidad de dimensionar, con gestos gráciles, rostros serenos y truculencias medidas, el sacrificio asumido por Cristo para la redención humana. Una imagen tras otra, el maestro vallisoletano proponía a las religiosas contemplar a Cristo maniatado contra la reliquia romana, brollando sangre de las heridas que los sayones –dejados a la piadosa imaginación– habían abierto en él.





Figs. 176 y 177. La flagelación de Cristo, Gregorio Fernández. Convento de Santa Teresa, Valladolid, 1614-1615; cofradía penitencial de la Santa Vera Cruz, Valladolid, 1619.

Alrededor de 1619, la cofradía penitencial de la Santa Vera Cruz de Valladolid encargó a Fernández la talla de un paso del Azotamiento [fig. 177], en cuya veneración los cofrades solicitaron a Roma, en junio de aquel mismo año, una bula de indulgencia, lo que a juicio de McKim (1976) probaba la adoración que la imagen recibió desde fechas tempranas, más allá de ilustrar el relato evangélico[247]:

> «yndulgencia y Jubileo a ymitacion de la llaga que a nuestro señor Jesucristo le hizieron en sus sagradas espaldas con la muchedumbre de azotes c|ue a su magostad le dieron y la santa ynsignia y exehomo de la colima c¡uc la dicha cojead i a tiene en su altar de su iglesia…»

[247] McKim Smith, G., «Dos cristos a la columna y Gregorio Fernández», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* 42 (1976), p. 334.

El Azotamiento de Fernández pudo estar compuesto hasta por siete figuras. Sin embargo, a partir de mediados del siglo XVIII la imagen comenzó a procesionar en solitario; proceso extensible a otras hermandades, que buscó realzar la imagen de Cristo sufriente. Aunque aquí seguramente justificado en la existencia de otro paso de la Flagelación en el haber de la cofradía de la Pasión, que había labrado la escuela de Fernández (Antonio de Ribera y Francisco Díez de Tudanca, ca. 1650).

Así, la única obra en que podemos apreciar la idea global que Gregorio Fernández poseyó de la flagelación es el retablo mayor de la catedral de Plasencia (1625-1630). En el ciclo pasionista de su predela, el escultor vallisoletano visualizaba a Cristo maniatado contra la Columna Santa de Roma y flagelado por tres guardias a las órdenes de Pilato.

La tradición escultórica inaugurada por Fernández fue perpetuada, traspasado el umbral del 1700, por otros tallistas, como Alejandro Carnicero, autor de un paso para la cofradía de la Santa Cruz y la Purísima Concepción de Salamanca (1724)[248]. Incluso, la religiosidad pascual en torno a los pasos permeó en la Sicilia del Imperio español, donde se documentan diversas andas pasionistas, en Trapani (anónimo trapanés, s. XVII) o Erice (Pietro Calamela, 1762) [fig. 178], que dieron un nuevo espaldarazo –visual– a la reliquia del cardenal Colonna[249].




Fig. 178. Paso de la flagelación de Cristo, Pietro Calamela, 1762. Erice.

[248] Fernández Saorín, J., «Alejandro Carnicero: escultor y grabador», *Anástasis*, 8 (2010), pp. 20-33.
[249] Vitella, M., «Temi della Passione nella cultura figurativa siciliana del XVI secolo». En: Verdon, T. (ed.), *Gesù: il corpo, il volto nell'arte: [exposición], La Venaria Real, 1 de abril-IV-1 de septiembre de 2010*, Silvana Editoriale, Turín, 2010, pp. 164-165; Sinacori, V., *La Congregazione dei Servi di Maria e il culto alla Vergine Addolorata nella Diocesi di Mazara del Vallo (Sicilia): arte e devozione*, Universidad de Murcia, Tesis doctoral, 2024, p. 162.

En el terreno pictórico, el Barroco hispánico se hizo amplio eco de la flagelación, en su perenne carácter de sintetizador de los escarnios sufridos por Cristo. Él, que –dijo a los judíos– destruiría el viejo Templo y construiría uno nuevo en tres días (Jn 2,19-21), era flagelado a cobijo de él en un lienzo de Juan de Sevilla (1643-1695, Granada, MBA) [fig. 179], para abrir la Nueva Alianza. Porque, a semejanza de algún maestro italiano, el pintor andaluz hacía entrever una de las columnas del templo de Salomón, veneradas en San Pedro del Vaticano –y recolocadas por Bernini–, tal vez en relación con la cita de Prudencio. No casualmente, como Rivas (2017) resaltó, muchos eclesiásticos hispanos decidieron incluir un Cristo a la columna en los pequeños programas iconográficos que envolvieron a la Reserva en los sagrarios, acreditando visualmente la raíz redentorista del sacramento eucarístico allí custodiado.

Frente a la ceguera de los judíos, Cristo estaba siendo glorificado y, en la península como en sus colonias, el Barroco insistió en la idea, de origen medieval, de que la corte celestial habría consolado al Salvador en su prueba. Un anónimo del seiscientos (s. XVII, Madrid, MP, P007533) [fig. 180] visualizaba a una corte angelical con los *Arma Christi*, encabezada por el Padre Eterno; y, más tarde, Pere Crusells (primera mitad del s. XVIII, Barcelona, MNAC, 200174-000), hacía bajar del cielo a ángeles plañideros. Esta retórica triunfalista, unida a los referentes visuales europeos, llevó a aquellos pintores a esconder las magulladuras que los azotes debieron dejar en el cuerpo de Cristo.



Figs. 179 y 180. La flagelación de Cristo. Juan de Sevilla, 1643-1695. Granada, Museo de Bellas Artes; anónimo, s. XVII. Madrid, Museo del Prado, P007533.

De hecho, el artista Francisco Pacheco, en una misiva dirigida el 13 de octubre de 1609 a Fernando de Córdoba, durante la creación, a su voluntad, de un *Cristo recogiendo las vestiduras* –hoy desaparecido–, ya aquejaba la timidez con que los «grandes pintores» del Renacimiento y el Barroco trataron las magulladuras que los flagelos dejaron en el cuerpo de Cristo; frente a la desmesurada truculencia a que los artistas «indoctos» recurrieron, para ensombrecer su mediocridad. Entre el excesivo clasicismo de unos y los baños de sangre de otros, Pacheco proponía un *pathos* comedido, con que dimensionar el sadismo de los verdugos de Cristo. En la carta, después recogida en el *Arte de la Pintura* (1649), el pintor explicaba a su cliente:

> «Vengamos a las señales de los azoten en todo el cuerpo, cosa que excusan muchos de los grandes pintores, por no encubrir la perfección de lo que tanto les cuesta, a diferencia de los indoctos que sin piedad arrojan azotes y sangre, con que se borra la pintura o se cubren los defectos: pero huyendo de los extremos, usé de medio que representase las señales, y más donde menos dañasen la bondad de la figura que es en los oscuros y particularmente en la espalda, no sin buena consideración, pues es la parte donde consideran los santos que cayeron la mayor parte de los azotes» (tomo 1, libro segundo, cap. II, p. 250-251).

En su obstinada erudición –casi arqueológica–, Pacheco aclaraba a Don Fernando prescindir de la representación de la Columna Santa de Roma, que bien podía plantearle dudas –inconfesables– de fe; y en cambio, acogerse a la reliquia jerosolimitana, que siglos atrás, el Padre san Jerónimo había citado. Por último, el pintor enumeraba a su cliente los instrumentos de tortura de Cristo, acogiéndose para ello a las diatribas que sobre aquellos flagelos escribió el arzobispo Bolonia Alfonso Paleoto, en *De Stigmatibus Sacris*[250].

Una década después de rubricar la carta, Pacheco pintó una –discreta– flagelación (1638, Cp) [fig. 181], que resumía sobre el lienzo las ideas confesas del pintor: las llagas visibles pero comedidas de Cristo, la Columna Santa de san Jerónimo y los flagelos de Paleoto.

[250] Rodríguez G. de Ceballos, A., op. cit., pp. 84-85.



Fig. 181. La flagelación de Cristo, Francisco Pacheco, 1638. Colección particular.

Frente a las advertencias de Pacheco, a la otra orilla del Atlántico, la retórica del impacto llevó a muchos creadores a deshacerse de las enmiendas clasicistas a que muchos artistas europeos habían recurrido, para sin corsés, dar a luz a imágenes de una crudeza inaudita. No les faltaban, en su empresa, fuentes literarias en que apoyar sus cruentas ideas. Luis de la Puente, abrevando en la tradición iniciada por los pasionistas bajomedievales, escribía en su trigésimo quinta meditación, «De los açotes de Christo Nuestro Señor a la columna»:

> «Estando ya Cristo nuestro Señor desnudo en la columna, comenzaron los sayones á azotarle con extraordinaria crueldad. Los instrumentos del castigo, como algunos dicen, fueron tres diferentes que usaron diversos verdugos, hiriéndole unos después de otros, es á saber unas varas verdes, llenas de espinas, y unos ramales tejidos de nervios de bueyes, con sus abrojos de hierro al remate de ellos, y unas cadenillas de hierro que herían y penetraban hasta los huesos. Con estos azotes empezaron a descargar terribles golpes sobre las espaldas del Salvador, las cuales, con la furia de los golpes, primero se encardenalaron, luego se desollaban del cuero delgado que tenían, después penetraban los azotes la misma carne, vertían arroyos de sangre que caían en el suelo. Y con esta crueldad iban golpeando é hiriendo todo el cuerpo, sin perdonar brazos ni hombros, y todo el pecho hasta descubrir los huesos»[251].

De hecho, entre los artistas coloniales se generalizó la costumbre –apócrifa– de visualizar los tormentos a que los sayones habrían sometido al Salvador tras hartarse de fustigarlo: en una pintura popular quiteña (s. XVII, Guayaquil, MNI) [fig. 182], Cristo,

[251] Citado por Schenone, H. H., op. cit., p. 227.

descarnado hasta los huesos y desmayado, era rebozado en su propia sangre, mientras un soldado trataba de recobrarle la conciencia con un garrote; el mexicano José Rodríguez Carnero (s. XVII, México, PM) abstraía que el Salvador habría sido lanzado escaleras abajo; y José Manuel de Gamarra, en el convento de Santa Catalina de Siena de Cuzco (1708), abandonaba a Cristo medio muerto. En los tres casos la acción transcurre ante la mirada piadosa de la Virgen María, cuya presencia remite, con la truculencia de las imágenes, a la cruel revelación de santa Brígida. Con todo, en época moderna, J. Mallonius, en su *Jesu Christi crucifixi Stigmata* (Venecia, 1606, cap. LXX), también asegurara que la Virgen vio flagelar a su Hijo, no pudiendo soportarlo[252]; todo con el propósito sufrir, en un acto de *imitatio,* la Pasión de Cristo junto a la figura, tierna, de su Madre[253].

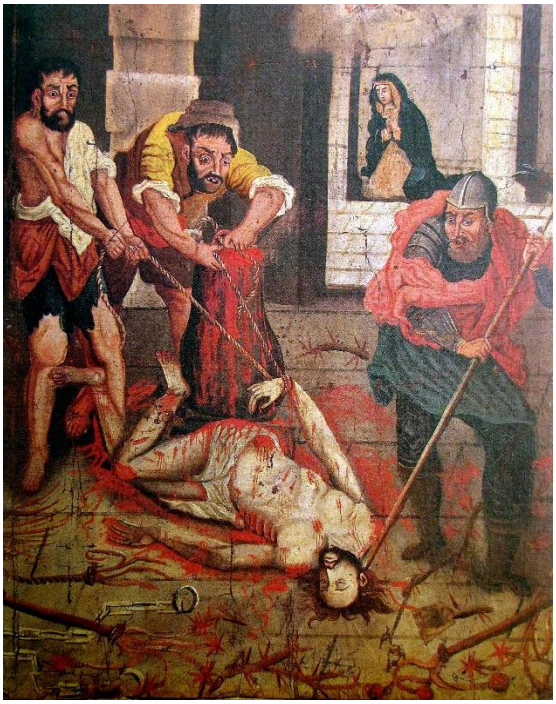


Fig. 182. La flagelación de Cristo, anónimo quiteño, s. XVII. Guayaquil, Museo Nahim Isaías.

Nicolás Enríquez de Vargas (1729, México, MNH) [fig. 183] llevó la truculencia de la flagelación hasta límites inexplorados. El lienzo del pintor novohispano rozaba la repugnancia: en sus pinceles, el pintor imaginaba que un enorme grupo de soldados, violentados por las autoridades judías, se habrían ensañado con el cuerpo de Cristo. El

[252] Mâle, É., op. cit., 1984, p. 210.
[253] Bollati, M., «Immagini medievali della Passione». En: Geretti, A. (com.) y Castri, S. (ed.), *Apocrifi. Memorie e leggende oltre i Vangeli: [exposición] Illegio, 24 de abril-4 de octubre de 2009,* Skira, Milán, 2009, p. 60.

resultado habría sido desgarrador: a Cristo –continuaba narrando– lo descarnaron hasta las costillas, rebozado en su propia sangre.

En estos ambientes, el limeño Pedro de Peralta y Barnuevo ofreció, en su *Passión y triumpho,* una cruentísima imagen mental del azotamiento; condena que, según el autor, habría ordenado Pilato, con la vana esperanza de que «esta cruel pena acallasse la Judaiea rabia». Afirmaba el autor que aquel espectáculo era «tan sangriento y mortal, que no eran azotes, sino volubles flechas, y flexibles lanzas, que con las heridas excedían el blanco à que se dirigían. Ya contundían la cándida piel, ya dessangraban las divinas venas, ya cortaban, y ya arrancaban las carnes puríssimas» (*Oración tercera*, p. 75).



Fig. 183. La flagelación de Cristo, Nicolás Enríquez de Vargas, 1729. México, Museo Nacional de Historia.

Aun así, la Iglesia católica europea demandó también de imágenes artísticas que hablaran, en su crueldad, del sacrificio aceptado por Cristo. A aquella demanda acudieron, a fines del setecientos, Carlo Prinetti (1779, Bolonia, ABBAA) o Martin Johann Schmidt (1788, Cleveland, CMA), que invitaban a meditar cómo Cristo fue arrojado de bruces al suelo y reprendido con azotes y patadas. Se cumplía así un nuevo episodio del plan de salvación de Dios con la humanidad.

### *Cristo caído, contemplado por los ángeles o por el alma cristiana*

La visualidad pasionista fue hija genuina del ardor cristiano por conmemorar –con la promesa de la salvación– los padecimientos redentores de Cristo. Los autores cristianos encabezaron aquel ferviente deseo, meditando colocarse ante el cuerpo ultrajado de Jesús, para ofrecerse –y así deleitar a los suyos– un relato de la Pasión en el que no faltó detalle. La ardiente imaginación de los tratadistas cubrió, sobre el papel, las elipsis evangélicas. Tras ellos, los artistas ofrecieron a las comunidades cristianas la posibilidad de meditar, con la vehemencia que la observación proporcionaba, la Pasión. El paso entre Getsemaní y el sanedrín, los interrogatorios ante los sumos sacerdotes y las autoridades imperiales, o los maltratos a Cristo por parte de los soldados, se llenaron, así, de imágenes apócrifas.

El fervor pasionista bajomedieval hizo aflorar los primeros relatos que –fuera de la canonicidad– arrojaron luz sobre lo ocurrido en el pretorio acabada la flagelación. Santa Brígida fue pionera en la empresa de brindar a sus lectores imágenes mentales de Cristo después del azotamiento, cuando en boca de la Virgen revelaba: «Y al punto le cortó las ligaduras que le sujetaban. Una vez libres las manos, mi Hijo se vistió como pudo y vi el lugar donde estaban sus pies, todo lleno de sangre, y por la que dejaban las huellas de mi Hijo, sabía yo sus pasos, porque al andar, dejaba la tierra empapada en ella». A aquella retórica del impacto se sumó, aún en el trescientos, Ludolfo de Sajonia, que en su *Vita Christi* dejó un íntimo clamo a contemplar el cuerpo abandonado, malherido y helado del Salvador:

> «¡Mírale así afligido y temblando a causa del frío, pues era invierno! ¡Atiende diligentemente y considera su situación para que te compadezcas y aflijas! ¡Aparta por un momento los ojos de la dignidad y considéralo como puro hombre y verás a un joven elegante, nobilísimo, inocentísimo y santísimo totalmente flagelado y cubierto de sangre y cardenales! ¡Contémplale, pues, atentamente y muévete a piedad y a compasión!»[254].

Seguramente a semejanza del Cartujano, sor Isabel de Villena exclamaba: *¡Mira, ànima cristiana, ab quanta amor deus amar aquest Senyor, qui així dona abundosament la sua inestimable sang per la redempció tua que fins la terra és abeurada d'aquella, e les vestidures dels seus enemics totes tenyides!* (*Vita Christi*, cap. CLXVIII, p. 372).

Reventado a azotes por los soldados –como los pasionistas habían afirmado–, era sencillo visualizar a Cristo cayendo desfallecido, tan pronto como los sayones lo soltaron.

[254] Citado por Rodríguez G. de Ceballos, op. cit., p. 87.

A la construcción de aquella espeluznante imagen contribuyó Alonso de Villegas, que en su *Flos Sanctorum* (1572) deducía: «Dexáronle los verdugos y desatáronle de la columna. Dícenlo algunos contemplativos y es cosa verosímil que sería así, que cayó en el suelo desflaquecido»[255].

Con todo, el plan de Salvación del Padre había arrastrado a Cristo hasta las más cruentas consecuencias. Juzgado injustamente, burlado y azotado por crueles verdugos, para sacralizar los tormentos, algunos autores posconciliares imaginaron que, mientras Jesús trataba de reponerse, el poder celestial envió al pretorio a una cohorte angelical. Según sor María Jesús de Ágreda, bajo la orden de la Virgen de devolver la túnica a Cristo, llagado y helado a causa del frío invernal:

> «Ejecutada la sentencia de los azotes, los mismos verdugos con imperioso desacato desataron a nuestro Salvador de la columna y renovando sus blasfemias le mandaron se vistiese luego su túnica que la habían quitado. Pero uno de aquellos ministros, incitado del demonio, mientras azotaban al mansísimo y perseverase desnudo para mayor irrisión y afrenta de su divina persona. Este mal intento del demonio conoció la Madre del Señor y, usando de potestad de Reina, mandó Lucifer se desviase de aquel lugar con todos sus demonios, y luego se alejaron compelidos de la virtud y poder de nuestra señora. Y ella dio orden que por mano de los santos ángeles fuese restituida la túnica de su Hijo santísimo a donde su majestad pudiese tomarla, para vestir su sagrado y lastimado cuerpo. Todo se ejecutó al punto, aunque los sacrílegos ministros no entendieron este milagro, ni como se había obrado, pero todo lo atribuían a la hechicería y arte del demonio. Vistiese nuestro Salvador, habiendo padecido sobre sus llagas el nuevo dolor que le causaba frío, porque de los evangelistas consta que le hacía, y Su Majestad había estado desnudo grande rato» (*Vida de la Virgen María,* cap. XXVIII, *La Flagelación*).

A sus contemplaciones siguieron otros autores, como Teodoro de Almeida o Pedro de Ribadeneira, que convinieron en subrayar la impresión que en los mensajeros de Dios causaron los sangrantes efectos de la flagelación. Este último aseguraba, sin tapujos, que «los mismos ángeles estaban atónitos, asombrados y como fuera de sí»[256].

Pronto, algunos místicos hispanos, movidos por aquellas piadosas meditaciones, invitaron a las «almas piadosas» de los cristianos a contemplar a Cristo en debilidad. Al alma sedienta del amor de Dios había apelado el fraile franciscano Diego de Estella, que en sus *Meditaciones devotísimas del amor de Dios* adoctrinaba a sus lectores sobre «la muestra de amor que nos dio el Salvador en su muerte» y, así, de «Cómo la cruz de Cristo enciende nuestras almas en amor» (*Meditación XVIII,* p. 65). Aquella visión la compartía

[255] Citado por Rodríguez G. de Ceballos, op. cit., p. 88.
[256] Schenone, H. H., op. cit., p. 227.

el jesuita toledano Diego Álvarez de Paz, que en *De inquisitione pacis sive studio orationis* (1617) meditaba[257]:

> «Desatado de la columna, Tú caes en tierra, a causa de tu debilidad. Estás rendido por la pérdida de tu sangre que no puedes sostenerte sobre tus pies. Las almas piadosas te contemplan, arrastrándote sobre el pavimento, barriendo tu sangre con tu cuerpo, buscando, acá y allá, tus vestimentas» (*Meditat.*, ed. del 1620, p. 251).

Incluso Lope de Vega, en unos versos incluidos en *Los cinco Misterios dolorosos de la pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo, con su Sagrada Resurrección* (ca. 1605), contemplaba:

«Contempla, oh alma mía, el rey sagrado
qual baxa por la ropa mansamente
después crudamente fue açotado,
y el dolor que en vestilla pasa y siente;
aquel cuerpo contempla lastimado
de la perversa y más que inocua gente,
siente su pena y tenla en la memoria
porque sientas en gozo de la gloria»[258].

La imagen espiritual de Cristo observado por las almas piadosas que los místicos habían infundido en la piedad barroca, quiso ser contemplada por ciertas comunidades de devotos. Juan Fernández de Navarrete 'el Mudo', en una *Flagelación* destinada al claustro alto del monasterio de El Escorial (1575, El Escorial, PNa), ya había efigiado el suplicio de un alma devota, alegorizada –como la tradición cristiana había legado– en un discreto niño.

Esta fue la tradición en que abrevó el flamenco Juan de Roelas cuando, en 1616, Felipe III le encargó un cuadro para el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid, hoy desaparecido, pero reconstruible gracias a la pormenorizada descripción que de él hizo el historiador valenciano Elías Tormo y Monzó, en el «Apéndice a la visita a la clausura de la Encarnación» de su crónica *Visitando lo no visitable* (1921). En el testimonio de Tormo se reconfigura la imagen de un Cristo, malherido, alcanzando a palpas las vestiduras que sus verdugos le habían arrancado, y contemplado por el alma cristiana, ilustrada –según el cronista– con el rótulo: «Alma, duélete de mí, que tú me pusiste así»[259]. A Roelas –y a

[257] Mâle, É., op. cit., 1984, p. 209; Sorroche Cuerva, M. Á., «Una iconografía andaluza en Iberoamérica: Jesús recogiendo sus vestiduras», *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano*, 1 (2012), p. 46.
[258] Citado por Rodríguez G. de Ceballos, A., op. cit., p. 89.
[259] Rodríguez G. de Ceballos, A., op. cit., p. 84; Franco Mata, Á., «Algunas fuentes medievales del Arte Renacentista y Barroco», *Anales de Historia del Arte*, 73-87 (2008), p. 75.

su clientela– debieron convencerles las bondades expresivas de aquella imagen, porque pocos años más tarde pintó otro *Cristo flagelado y el alma cristiana* para el convento de la Merced de Sanlúcar de Barrameda (1624).

Existió, pues –como Rodríguez G. de Ceballos (1991) supo ilustrar–, un conreado sustrato visual y literario previo a la creación del celebérrimo *Cristo contemplado por el alma cristiana* (ca. 1632, Londres, NG) [fig. 184], de parte de Diego Velázquez, artista poco asiduo a los temas sacros. De hecho, en la composición del cuadro debieron influir las enseñanzas de su suegro, Francisco Pacheco, que en su misiva –publicada– a Fernando de Córdoba había legado un verdadero manual para la visualización de la flagelación. El yerno, fiel a Pacheco, confiaba en la Columna Santa de Jerusalén y en los cuatro flagelos a que se refiere Alfonso Paleoto en *De Stigmatibus Sacris*, que aquí alfombran el suelo: las varas, las correas de piel de vaca, las ramas espinosas y los flagelos con apliques metálicos. Aunque la influencia del arzobispo boloñés debió producirse de manera indirecta, a través de la maestría de Pacheco y/o de la lectura *De la Pasión de Nuestro Señor Iesu Cristo* del canónigo Lucas de Soria, basada en la obra de Paleoto y presente en la librería de Velázquez[260].

Mas Velázquez puso «el énfasis sobre la figura del alma devota en forma de piadoso niño, de cuyo corazón parte un rayo de luz que viene a terminar en el oído izquierdo de Cristo. Con ello quiso seguramente materializar el mudo coloquio del alma que brotaba efectivamente más del corazón que de los labios, tal como lo describían los escritores místicos y ascéticos contemporáneos»[261], aunque es un ángel el que llama al alma cristiana a contemplar, con recogimiento, la Pasión del Señor.

[260] Franco Mata, Á., «Las Revelaciones de la mística Santa Brígida de Suecia», *Beresit*, XIV (2015), p. 71.
[261] Rodríguez G. de Ceballos, A., op. cit., p. 85.



Fig. 184. *Cristo contemplado por el alma cristiana,* Diego Velázquez, ca. 1632. Londres, National Gallery.

El papel de los ángeles tras la flagelación, que Ágreda, Almeida o Ribadeneyra desarrollaron, fue el que más fortuna artística se granjeó durante los siglos XVII y XVIII. En Génova, el pintor Bernardo Strozzi (1620-1630, Cp) visualizó a Cristo, todavía atado a la columna de Santa Práxedes, caído en brazos de un ángel confortador, como si en Getsemaní se encontrara[262].

Sin embargo, los relatos del misticismo hispano permearon con inusitado vigor en las diócesis virreinales. Fue a la otra orilla del Atlántico donde más se contempló –cuanto menos, visualidad mediante– la presunta llegada de una cohorte angelical hasta el rincón donde yacía Cristo, abandonado a su suerte por los sayones, descarnado hasta los huesos, bañado en la sangre de sus heridas y no pocas veces inconsciente, después de tan brutal suplicio. Al encontrar semejante escenario, los ángeles –como los místicos aseguraron– se vieron desbordados y rompieron a llorar amargamente, como narraron en sus pinceles Melchor Pérez de Holguín (1689-1732, Potosí, MCNM) o un pintor anónimo, en un *Señor del desmayo* para San Felipe Neri de Ciudad de México (s. XVIII).

En la tradición visual y literaria del misticismo cabe integrar el –siempre citado– *Cristo consolado por ángeles* de Juan Patricio Morlete Ruiz (1713-1715, México, MNH) [fig. 185]; compleja composición, llena de transferencias artísticas y lecturas teológicas. El pintor novohispano visualizaba el instante en que un ángel, recién bajado del cielo –y

[262] Petrucci, F., *Passione di Cristo. Da Bassano a Bernini, da Conca a Mengs. Dipinti da Palazzo Chigi in Ariccia ed altre raccolte,* E20 Progetti Editore, Biella, 2015, p. 70.

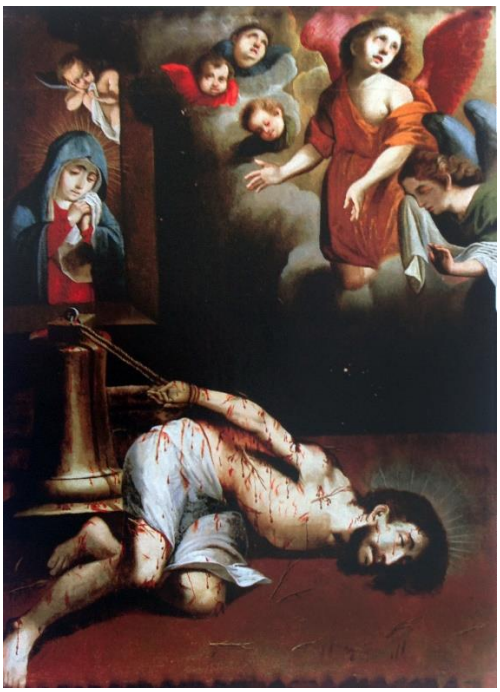
con las alas, de hecho, todavía abiertas–, se esforzaba en incorporar a Cristo, pálido hasta la inconsciencia y con la espalda surcada de azotes. Mientras tanto, sus acompañantes angelicales no pierden ocasión en verter –con la ayuda de paños inmaculados– la sangre derramada por Cristo en sendos cálices, con evidentes propósitos eucarísticos. Al punto que, uno de ellos, alza el cáliz de la salvación, en un tema de encuadre transferido desde la oración en el huerto.



Fig. 185. *Cristo consolado por ángeles*, Juan Patricio Morlete Ruiz, 1713-1715. Ciudad de México, Museo Nacional de Historia.

En los virreinatos de entresiglos, se difundió una imagen devocional de honda fe. El primer cuadro documentado con esta variante del tipo corresponde a un Cristo caído tras la flagelación (1690, Potosí, MCNM) [fig. 186], llorado por ángeles y observado –a semblanza de santa Brígida y Mallonius– por la Madre Dolorosa. A ella, en una imagen de *Jesús caído* (s. XVIII, Guayaquil, MNI) [fig. 187], un grupo de ángeles mostraba los dos flagelos con que había sido azotado su Hijo y la cadena con que lo habían atado a la columna –ahora venerada en Santa Práxedes de Roma–.

Como esta pintura acredita, a la piedad de la Virgen Dolorosa se sumó, entrado el setecientos, la imagen –ampliamente difundida por la piedad hispánica– de san Pedro en penitencia al exterior del pretorio. Visto el horrendo calvario a que se había sometido al Maestro, el príncipe de los apóstoles lloraba su negación y, en sincera contrición, invitaba al mundo a ser digno del sacrificio asumido por Cristo. Esta lectura apocalíptica es la que subyace a la inscripción que acompaña a la imagen: [DE] LOS AZOTES Y AFRENTA: ME DARÁS ESTRECHA CUENTA, difundida a través de grabados por las colonias.




Figs. 186 y 187. *Cristo flagelado*, 1690. Potosí, Museo Casa Nacional de la Moneda; *Jesús caído*, s. XVIII. Guayaquil, Museo Nahim Isaías.

Desde entonces, muchos artistas se limitaron a replicar aquella imagen, dado el éxito devocional cosechado: las monjas del Tejar de la Merced de Quito se proveyeron de una de aquellas obras (s. XVIII); y un seguidor de Miguel de Santiago pintó otra (1740-1760, Santiago de Chile, MAUA)[263].

### *Cristo recogiendo sus vestiduras*

Un grueso de los pasionistas medievales y modernos que –lejos de la canonicidad– aventuraron lo acaecido en el pretorio tras la flagelación, contemplaron la reincorporación de Cristo con las vestiduras que, horas antes, Herodes le impuso, pero que los sayones le habrían arrancado, para infringirle mayor tormento.

Los incisivos estudios monográficos que Antonio R. Fernández Paradas y Rubén Sánchez Guzmán dedicaron a este tipo iconográfico, desarmaron la naturaleza secundaria y genuinamente barroca que la historiografía tradicional le había atribuido. Porque la piedad pasionista bajomedieval ya contempló cómo el Salvador recogió sus vestiduras, antes de regresar a las secuencias evangélicas. El mismo pseudo-Buenaventura, en sus

[263] A los exponentes del tipo citados aún cabría sumar un *Cristo consolado por los ángeles*, de Quito (s. XVIII, Barcelona, Cp); un *Cristo en la columna* anónimo (s. XVIII, Santa Fe, PWG) y otro de Bernardo Rodríguez (1775-1803, Quito, MAC).

influyentes *Meditationes de Passione Iesu Christi* (1499) conminaba a meditar cómo Cristo, parco de fuerzas, hubo de alcanzar sus vestiduras[264]; efectista idea sobre la que se recreaba –más si cabe– en su *Contemplación de la Vida de Ntro. Sr. Jesucristo desde Su Concepción hasta la venida del Espíritu Santo* (1512):

> «Como anda recogiendo sus vestiduras, echadas y esparcidas por muchas partes, y con vergüenza, pudor y empacho volviéndose a vestir ante ellos, y ellos siempre escarneciendo al Señor, como si fuese el más bajo de todos, ó un hombre desamparado de Dios y falto de todo auxilio. Mírale pues atentamente, y muévete con piedad y compasión de ver que ya coge una vestidura, ya otra, hasta que se vistió a presensia de todos. Vuelve después a considerar la deidad, y contempla aquella inmensa, é incomprensible majestad de Rey de Reyes cómo se baja y se inclina a la tierra, coge sus vestiduras, y se vuelve a vestir con grandísima vergüenza, y pudor»[265].

Sobre el rico corpus mendicante, sor Isabel de Villena no desdeñó la posibilidad de meditar la imagen de Cristo recogiendo sus vestiduras: *«E llevant-se lo Senyor ab molta pena, tota la sua persona tremolant, cercava les sues vestiduras per aquel gran pati, car havien-les llançades deçà i dellà ab un gran fàstic. E com sa clemència era plegada allá on eren e es volia baixar per prendre-les, aquells rapaços e gentegassa que aquí eren, promptes a tot mal, prenien les rialles se movien d'aquella vilana gent, dient-li molts vituperis e escarns»* (*Vita Christi*, cap. CLXVIII, p. 373).

La literatura bajomedieval, sustrato teórico de la devoción popular hacia la Pasión, atrajo a un sinnúmero de contemplativos modernos. De hecho, algunos de ellos, como Juan Basilio Santero (1590), Martín de la Madre de Dios (1651) o Alonso de Villegas (1652), reconocieron abiertamente en sus escritos haber leído antes a sus predecesores. En cambio, otros –más parcos en erudiciones– revelaban sus influencias en el contenido de sus textos. Así, por ejemplo, san Pedro de Alcántara, para componer su *Tratado de la Oración, Meditación y Devoción* (1556 o 1558), debió conocer al pseudo-Buenaventura, cuando escribía: «Considera luego, acabados los azotes, cómo el Señor se cubriría, en presencia de aquellos crueles carniceros, sin que nadie le sirviese, ni ayudase, ni proveyese de algún lavatorio de los que se suelen dar a los que así quedan llagados»[266].

[264] López Plasencia, J. C., «Literatura mística y piedad contrarreformista. La imagen de Cristo tras la flagelación en el arte español», *Cuadernos de arte e iconografía*, 32 (2007), p. 449; Rodríguez G. de Ceballos, A., op. cit., p. 87.
[265] Citado por Fernández Paradas, A. R. y Sánchez Guzmán, R., *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico. Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación (siglos XV-XX)*, Sociedad Latina de Comunicación Social, La Laguna, 2012, pp. 29-30.
[266] Citado por Sánchez Paradas, A. R., op. cit., 2012, p. 142.

Como el santo alcantareño evidencia, aún entrado el quinientos, los franciscanos continuaron abanderando la empresa de ensanchar el corpus literario en torno a aquel pasaje. Sobre él había trabajado, antes, Bernardino de Laredo, que en la *Subida al Monte Sión* (1535) exclamaba en sentida oración:

> «¡O, mi dulcísimo amor, e quien me diera la parte de las salidvas, los silvos y bofetadas y el tumultuoso rigor con que passastes aquella breve jornada de la columna hasta vuestras vestiduras! ¡Quién os viera quereros vestir temblando y con espantosa furia tornaros a desnudar!»[267].

De fiel obediencia al espíritu de la orden de San Francisco de Asís fue la religiosa de la Inmaculada Concepción sor María Jesús de Ágreda, escritora de la *Mística Ciudad de Dios* (1670), en que visualizaba cómo la Virgen, deshaciéndose de las fuerzas del mal, ordenó a los «santos ángeles fuese restituida la túnica de su Hijo santísimo a donde su majestad pudiese tomarla, para vestir su sagrado y lastimado cuerpo»[268].

No obstante, a partir de las décadas centrales del siglo XVI, la –recién instituida– Compañía de Jesús tomó la iniciativa en crear nuevos textos según lo dispuesto en Trento, que encontraron en el intimista *Retablo de la Vida de Cristo* (1506) del «devoto frayle de la Cartuxa» Juan de Padilla un referente incontestable. Versaba el cartujo:

> «Después de azotado su cuerpo precioso
> lo desataron de aquella columna
> quedaba su carne bien como la luna
> cuando padece el eclipse forzoso.
> Por entre los malos mi dios vergonzoso
> buscaba su ropa casi perdida
> las llagas recientes y muy renegridas
> a sangre por cima del cuerpo leproso»[269].

Entre los jesuitas que creyeron en las bondades devocionales de aquel episodio se contaron preeminentes religiosos como Diego Álvarez de Paz (1619) o el mismo Luis de la Puente, que en sus –muy leídas– *Meditaciones de los Misterios de Nuestra Santa Fe* (1605) escribía:

> «Últimamente, ponderaré cómo acabada esta justicia, tan injusta, y despiadada, los soldados desataron a Cristo nuestro Señor; el cual como quedó molido con los golpes, y enflaquecido por la mucha sangre que había vertido por las llagas, es de creer que caería en tierra; y como se vió desnudo, y las vestiduras estarían algo esparcidas, iría por ellas

[267] *Ib*.
[268] Citado por Sánchez Paradas, A. R., op. cit., 2012, p. 146.
[269] Citado por Sánchez Paradas, A. R., op. cit., 2012, p. 141.

> medio arrastrando, bañándose en su propia Sangre, que estaba alrededor de la Columna; y como mejor pudo se las vistió, porque los verdugos, parte por crueldad, parte por desdén, no le querían ayudar a vestir. Todo esto puedo contemplar, compadeciéndome del desamparo, y flaqueza deste Señor» (Tomo II, meditación XXXV)[270].

Aun así, otras órdenes religiosas se implicaron en el enriquecimiento del corpus literario en torno a los sucesos acaecidos concluida la flagelación. Los cartujos, desde sus estrictas clausuras, hicieron lo propio, en personajes como Antonio de Molina, monje de la clausura de Miraflores, que en sus *Exercicios espirituales. De las excelencias, provecho y necesidad de la oración mental* (1612) ponderaba:

> «Pondera la gran paciencia, y mansedumbre, con que el Señor de la manera que pudo, fué [sic] a buscar sus vestiduras, que los sayones con furor y desdén habían arrojado a algún lugar del patio, cuando se la desnudaron, y cómo con mucho trabajo se las vistió, y sobre ellas también la vestidura blanca…»[271].

Desde los albores de la Edad Moderna, artistas y comitentes se sintieron interpelados por aquel relato, visualizado en toda suerte de posturas corporales, con las más variopintas cualidades expresivas a ellas asociadas[272]. Precisamente –y como se analizó–, durante el cuatrocientos, los pintores y grabadores centroeuropeos comenzaron a experimentar con nuevas gestualidades, que permitieran dimensionar el tremendo sacrificio asumido por el Salvador. Entre ellos fueron muchos los que, en sus flagelaciones, optaron por lanzar a Cristo de bruces contra el suelo. En estas atrevidas gestualidades cabe situar las fuentes –visuales– del florecimiento de estas nuevas propuestas icónicas, nacidas al tenor de la vibrante religiosidad tardomedieval y protomoderna. De hecho, la historiografía reciente ha convenido en situar un precedente inmediato del tipo iconográfico en la estampa de *La flagelación de Cristo* del grabador flamenco Johan Sadeler I (1550-1600, San Francisco, MBA) [fig. 188].

[270] Citado por Fernández Paradas, A. R. y Sánchez Guzmán, R., «Al principio fue... Jesús recogiendo sus vestiduras y sus fuentes literarias de inspiración», *Boletín de arte*, 32-33 (2011-2012), p. 254.
[271] Citado por López Plasencia, J. C., op. cit., p. 450.
[272] Antonio Rafael Fernández Paradas y Rubén Sánchez Guzmán (2012), autores muy versados en el tipo iconográfico aquí estudiado, establecen cinco variantes para el mismo, según si a Cristo se lo presenta en pie, de rodillas, recostado, pero con el tronco elevado, con las rodillas apoyadas y estirado para recoger sus vestiduras, y, por último, con cabeza y hombros al suelo. Sus publicaciones ofrecen, asimismo, un catálogo detallado de las obras con el tipo hasta la fecha localizadas.



Fig. 188. *La flagelación de Cristo*, Johan Sadeler I, 1550-1600. San Francisco, Museum of Fine Arts.

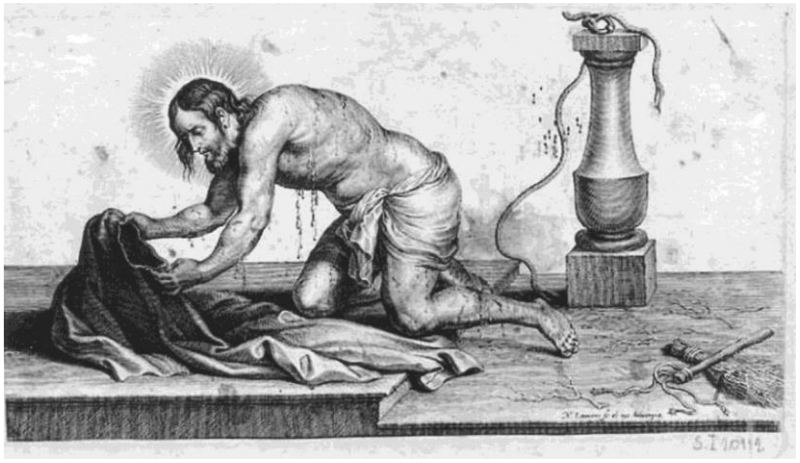
Ciertamente, fue entre Flandes y su matriz castellana cómo, durante el siglo XVII, floreció el tipo iconográfico. Allí, la composición del lugar ignaciana, que sus seguidores practicaron –y enriquecieron con nuevos ejercicios–, pudo ser un germen decisivo en su nacimiento. Desde luego, como Fernández Paradas y Sánchez Guzmán (2012) señalaron, el grito *O Tristissimum Spectaculum* con que Cornelis Galle 'el Viejo' ilustró su grabado de Cristo recogiendo sus vestiduras (ca. 1640, San Francisco, MBA) [fig. 189], parece el clamo de un director espiritual, que invita a visualizar la imagen desgarradora de Cristo, malherido, helado e incapaz incluso de alcanzar sus vestiduras. Orígenes aparte, la cruda estampa de Galle se ganó la credibilidad de muchos, como acredita sus sucesivas reproducciones, en manos de Joannes van Merlen o de A. Goetiers (1637-1686)[273].

Incluso algún grabador flamenco con pretensiones de autonomía, como Balthasar Lauwers (1630-1650) [fig. 190], bebió en la exitosa propuesta de Galle, para sobre su legado, explorar nuevas vías de narración. El grabador amberino visualizaba cómo Cristo, desatado de la columna de Santa Práxedes, se arrastraba encorvado por el suelo, para revestirse con la túnica que Herodes le había impuesto.

[273] Fernández Paradas, A. R. y Sánchez Guzmán, R., op. cit., 2012, pp. 47-48.

A aquellos referentes acudió Gérard Seghers en dos lienzos, contemporáneos y de rasgos casi idénticos (1620-1625, Reims, MBA; Nancy, MBA), después reconvertidos en grabado –y dados a conocer– por Balthasar Lauwers (1630-1650). Como Galle, el pintor amberino invitaba a visualizar a Cristo caído recogiendo las vestiduras.





Figs. 189 y 190. *O Tristisimu Espectaculum*, Cornelis Galle 'el Viejo', ca. 1640. San Francisco, Museum of Fine Arts; Cristo recogiendo sus vestiduras, Balthasar Lauwers, 1630-1650.

Aun con la profusión de pinturas y estampas sobre este tipo que la escuela flamenca produjo, su ejemplo cundió escasamente en sus territorios más inmediatos, en su mayoría de credo protestante. Con todo, la vía mayoritaria de conocimiento del tipo iconográfico la constituyó el grabado de Galle, como evidencia un anónimo flamenco, en el monasterio agustino de Zwartzusters (s. XVII); o un relieve en la iglesia católica de San Ciríaco de Niedernberg (1700-1720).

En cambio, la rica tradición flamenca tuvo profunda repercusión en las escuelas peninsulares. En España, el epicentro del nacimiento del tipo iconográfico se situó en la todopoderosa Sevilla, ciudad en plena pujanza económica, gracias al comercio con las Indias, rebosante de religiosidad, en parroquias, beaterios y cofradías de Pasión; y con una vibrante vida cultural. Pronto, la fama de la ciudad hispalense atrajo –entre otros– a

artistas flamencos, como Cornelis Schud, siendo también puerta de la penetración de las influencias norteñas en la península.

En estos ambientes desarrolló su carrera Francisco Pacheco, a quien –tal y como se estudió– Fernando de Córdoba encargó, en 1609, un cuadro con *Cristo recogiendo sus vestiduras*, hoy desaparecido. En la célebre carta a su cliente, además de expresar sus impresiones sobre la visualidad de la flagelación, espetaba una firme sentencia sobre aquel tipo iconográfico recién nacido: «por evitar la fealdad o desgracia de estar muy baxa la figura, usé de medio en que levantase con el cuerpo la ropa». Pacheco, en su empeño por asentar patrones de obediencia tridentina, no concebía que Cristo se arrastrara por el suelo, como Luis de la Puente había meditado y, sobre el soporte artístico, Galle y sus fieles seguidores habían propuesto. Más decoroso –parece afirmar el tratadista– sería presentar a Cristo arrodillado, alcanzando sus vestidos.

La religiosidad local, aderezada con la maestría de los flamencos, propagó el gusto por observar a Cristo recogiendo las vestiduras. En la misma Sevilla, al afamado obrador de Bartolomé Esteban Murillo llegaron hasta dos encargos de pintar obras con este tipo iconográfico. Murillo era un buen conocedor de la tradición flamenca: había sido compañero de Schud en la Academia y su fama le abrió las puertas de insignes colecciones artísticas, que atesoraban obras de los prohombres más afamados de la escuela flamenca. Su formación explica que, detrás de su *Cristo después de la flagelación consolado por ángeles* (1665, Boston, MBA) [fig. 191], se vislumbren nuevos ecos del grabado de Galle –o de cierto sucedáneo– y del relato de Álvarez de Paz, cuando Cristo vuelve a caer al suelo, cogiendo torpe sus vestiduras, ante la atenta mirada de dos ángeles.

En cambio, la segunda versión (ca. 1670, Illinois, KAM) [fig. 192] podría haberse pintado en obediencia a las recomendaciones que Pacheco había legado en el *Arte de la Pintura*. Porque, como el tratadista proponía, Murillo visualizó a Cristo reincorporándose flaco de fuerzas y recogiendo la túnica blanca que el tetrarca le impuso; gestualidades en que –de manera más tangible– venían insistiendo también las imágenes locales del Cristo de la Púrpura.



Figs. 191 y 192. Cristo recogiendo las vestiduras, Bartolomé Esteban Murillo, 1665, Boston, Museum of Fine Arts; ca. 1670. Illinois, Krannert Art Museum and Kinkead Pavillion.

Si Sevilla fue la puerta de entrada de estas concreciones icónicas, desde mediados del siglo Granada desempeñó un rol protagonista en su difusión, sobre todo gracias a la creación de tallas de altar y procesionales, que movieron a devoción a comunidades de fieles enteras, en parroquias y conventos andaluces. Pioneros en la empresa de esculpir imágenes de Cristo recogiendo las vestiduras fueron Alonso de Mena, autor de una talla –hoy perdida– para el municipio jienense de Alcalá la Real (1635-1640); y Alonso Cano, en otra talla desaparecida, de la que si bien conservamos unas trazas (1645-1650, Madrid, MP, D000058) [fig. 193]. En ellas atisbamos una nueva variante del tipo, que jamás pasó de ser una resignificación –de lecturas extracanónicas– de un tema de encuadre creado y difundido por los escultores que, por entonces, labraban Cristos flagelados. Desatado de la columna de Santa Práxedes, Cristo se sostenía en pie, vacilante y encorvado, pero esta vez sosteniendo sus vestiduras en la mano, tratando de recolocárselas.

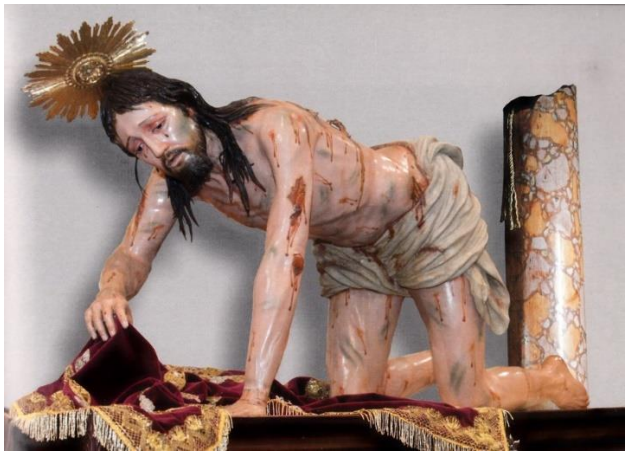
Obra destacada en el corpus granadino fue la talla que José de Mora labró, hacia 1695, para el convento de San Pedro de Alcántara, después trasladada a la parroquia del Salvador de la ciudad, donde desapareció pasto de las llamas en el incendio de 1936[274]. La filiación flamenca de la obra de Mora era manifiesta: la imagen, lamentable, de Cristo alfombrando el suelo del pretorio, que los jesuitas meditaron y Galle ilustró con maestría, se repetía en la obra del granadino[275].

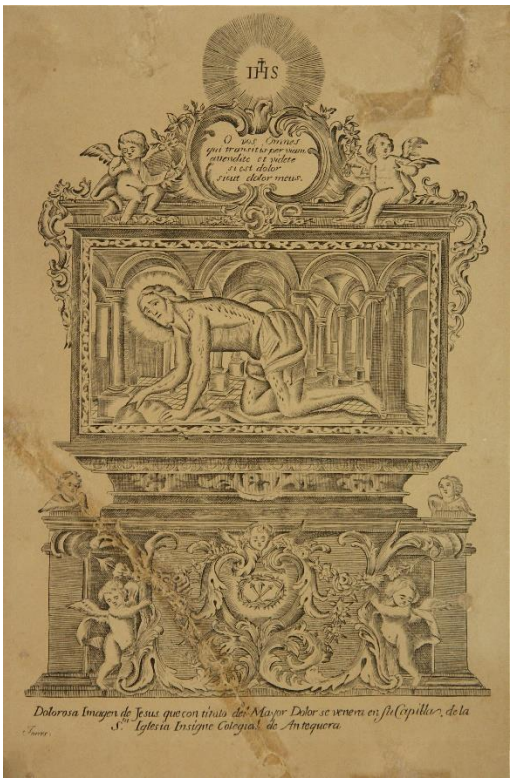


Figs. 193 y 194. *Cristo flagelado, recogiendo sus vestiduras*, 1645-1650. Madrid, Museo del Prado, D000058; *Ángeles de luto sobre Cristo después de la Flagelación*, comienzos del s. XVIII. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 04.8.1.

Aquella tradición imaginera se consolidó traspasado el 1700. De ella tomó parte, desde Sevilla, la misma Luisa Roldán, 'la Roldana', a quien se ha convenido atribuir unos *Ángeles de luto sobre Cristo después de la Flagelación* (comienzos del s. XVIII, Nueva York, MMA, 04.8.1) [fig. 194]; o el almeriense Andrés de Carvajal, tallista del *Señor del Mayor Dolor* de Antequera (1771) [fig. 195], para cuya devoción se dedicaron estampas piadosas, como la de Juan Antonio Salvador Carmona (1773) [fig. 196], que interpelaba a las almas devotas a observar: *«O vos Omnes qui transitis per viam attendite et videte si est dolor sicut dolor meus»* [Oh todos vosotros que paseáis por la calle, atended y mirad si hay dolor igual al mío].

[274] Fernández Paradas, A. R. y Sánchez Guzmán, R., «La humildad de Jesús: Cristo caído recoge sus vestiduras de José de Mora». En: <https://nartexblog.wordpress.com/2013/03/23/humildad-jesus-cristo-caido-recoge-sus-vestiduras-jose-de-mora/> (06-III-2024).
[275] Mâle, É., op. cit., 1984, p. 210.






Figs. 195 y 196. Señor del Mayor Dolor, Andrés de Carvajal, 1771. Antequera, iglesia colegial de San Sebastián; *Dolorosa Imagen de Jesús, que con el título del Mayor Dolor se venera en su Capilla de la S^ta^. Iglesia Insigne Colegial de Antequera,* Francisco Torres, 1750-1799.

El envío de obras andaluzas a través de la Casa de la Contratación, la difusión de viejos grabados y el empeño evangelizador de las órdenes religiosas, con la Compañía de Jesús al frente, dio a conocer el tipo en los virreinatos hispanos[276]. Como Schenone (1998) o Sorroche Cuerva (2012) ya subrayaron, allí, la imagen de Cristo en pie recogiendo sus vestiduras, que apenas se había esbozado en Europa, se ganó especial credibilidad. A su difusión contribuyó decisivamente la encendida devoción, del Cusco a las más dispersas latitudes, hacia el Señor de Huanca, figuración –según la tradición peruana– del Cristo malherido que se le apareció en una cueva a Diego Quispe, un desventurado campesino explotado por los conquistadores. Tras las visiones de aquel hombre –continúa narrando la leyenda–, se reclamaron los servicios de un afamado pintor cuzqueño, para que efigiara sobre la roca viva la visión que Quispe había tenido. Las manos del pintor –asegura aquel relato– parecían movidas por una fuerza sobrenatural y en torno a su obra se construyó una capilla, para rendir culto a aquel Cristo recogiendo las vestiduras [fig. 197]. Leyendas aparte, la venerada pintura es hija genuina del devocionario –y la tradición visual– que los europeos pretendían enraizar entre las comunidades del Nuevo Mundo. Como el Barroco europeo venía proponiendo, el Señor de Huanca acababa de ser desligado de una

[276] Fernández Paradas, A. R. y Sánchez Guzmán, R., op. cit., 2012, pp. 26-27.

columna baja, semejante a la venerada en Roma, por parte de uno de sus sayones, todavía armado con un flagelo vegetal. Era entonces cuando, ensangrentado por los azotes, Cristo se rebajaba al nivel de siervo para recoger sus vestiduras.

Los relatos milagrosos asociados al Señor de Huanca difundieron la devoción a él alrededor del virreinato del Perú y de los territorios colindantes, lo que pronto demandó de reproducciones de aquel milagroso Cristo, con que ganarse su favor. Las carmelitas de la localidad lambayecana de San José adoraron a uno (s. XVII) y en Cuzco se conserva otro (s. XVIII, Cuzco, MHRC), [fig. 198], que recoge una interpretación más heterodoxa de la obra original, que incluye a la Virgen y una vez más, una sentencia contra el género humano: DE ESTA SANGRE I ESTA AFRENTA HAS DE DAR ESTRECHA QUENTA.




Figs. 197 y 198. *Señor de Huanca*, ¿anónimo cuzqueño del s. XVII? Huanca, Cuzco; s. XVIII, Cuzco, Museo Histórico Regional Cuzco.

Aun así, en América latina continuó preponderando, sobre el sustrato flamenco y el español, la imagen, patética, de Cristo arrastrándose para recoger sus vestiduras. Pruebas visuales de la raigambre europea del tipo iconográfico son los lienzos que, en San Ramón Nonato de Puebla (s. XVIII) o en el Carmen de Viboral (s. XVIII) [fig. 199], replicaron el lamento con que Galle tituló su viejo grabado: *Qué triste espectáculo*. Ciertamente, la lamentable posición del cuerpo de Cristo propuesta por el flamenco caló en aquellas latitudes, desde México, en Santo Domingo de San Cristóbal de las Casas (s.

XVII), hasta Colombia, en el Rosario de La Calera de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1657-1710), pasando por Argentina, en la catedral de San Salvador de Jujuy, por obra de Diego de Aliaga (1770-1780).

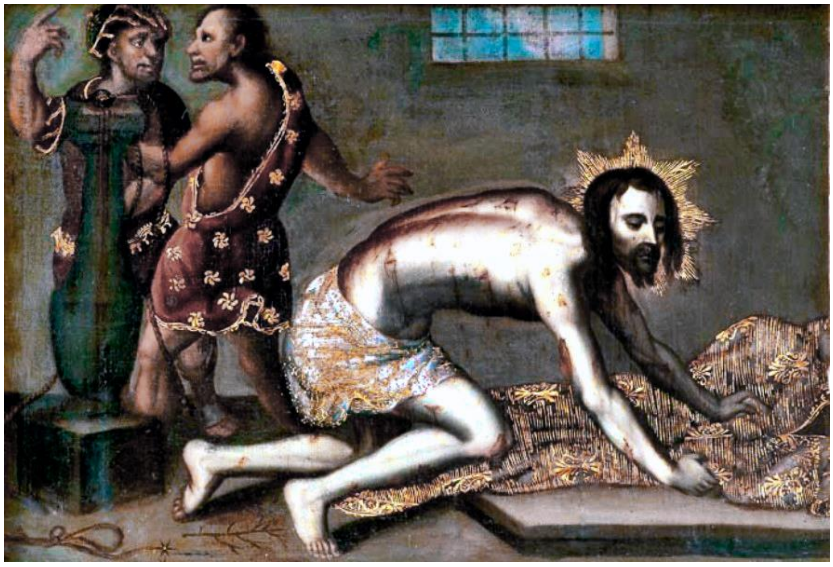


Fig. 199. *Qué triste espectáculo,* s. XVIII. Viboral, iglesia del Carmen.

### *La coronación de espinas*

Los evangelistas narran que, mientras las autoridades judías trataban de arrancar a Pilato la sentencia de muerte, los soldados, por iniciativa propia[277], arrastraron a Cristo hasta el interior del pretorio, «reunieron alrededor de él a toda la cohorte» (Mt 27,27), lo desnudaron y, con burlesca, le impusieron los tres emblemas de la realeza oriental, para mofarse de la condición de Rey que Jesús había sostenido en sus interrogatorios. Relataba Mateo que «le echaron encima un manto de púrpura, trenzaron una corona de espinas y se la colocaron en la cabeza, y le pusieron en la mano derecha una caña» (Mt 27,28-29), en recuerdo –respectivamente– de la clámide, la corona y el cetro que les eran impuestos a los monarcas.

Revestido Cristo, la cohorte de soldados simuló rendir pleitesía a aquel supuesto rey y «se pusieron a saludarle: '¡Salve, rey de los judíos!'; le golpeaban en la cabeza con una caña, le escupían y, doblando las rodillas, se postraban ante él» (Mc 15,18-19), «al tiempo que le daban bofetadas» (Jn 19,3). Finalmente, «cuando se hubieron burlado de

[277] Sanz, A., *Historia de la Cruz y del Crucifijo (su morfología)*, Industrias Gráficas Diario-Día, Palencia, 1959, p. 205.

él, le quitaron la púrpura, le pusieron sus ropas y lo sacaron fuera para crucificarlo» (Mc 15,20)[278].

Sin embargo, nada refieren los evangelios sobre la identidad de quienes coronaron de espinas a Jesús. Solamente una lectura comparada de los distintos pasajes de la Pasión brindó una aventurada identificación como cuatro mercenarios judíos a las órdenes de un centurión imperial, citado a su llegada al Calvario (Mc 15,39-44; Jn 19,23)[279]. Aunque en la visualidad de la coronación prevaleció, sobre todo, la cita de Mateo y Juan a «toda la cohorte». Sobre ellos escribía Orígenes con propósitos adoctrinadores:

> «¿Quiénes son los que tienen espinas con las que coronan y ridiculizan a Jesús? Los que dejándose dominar por las preocupaciones, por las riquezas y por los placeres de la vida, después de escuchar la palabra de Dios no dan fruto» (*Comentarios al Ev. de Juan*, 1,72-73)[280].

En cualquier caso, resultaba evidente que aquellos impíos habían reconocido, aun con sus sangrantes mofas, la dignidad regia que el Padre había otorgado a Jesús. Ya en los albores del siglo III, Clemente de Alejandría cantaba la gloria alcanzada por Cristo a los miembros de la Iglesia oriental:

> «La corona del Señor nos significaba proféticamente a nosotros, en otro tiempo estériles, que hemos sido congregados en torno a Él por la Iglesia, de la cual Él es cabeza. Pero es también figura de la fe; figura de la vida, por la substancia del leño; de la alegría, por su mismo nombre de corona; del peligro, por las espinas; pues no es posible llegar hasta el Logos sin derramar sangre… Coronaron a Jesús levantándolo en alto, y dieron así una prueba palmaria de su necedad… Esta corona es una flor para los que creyeron en el que fue glorificado, y lacera y castiga a los que no creyeron. Es también el símbolo de la buena obra del Señor, que cargó sobre su cabeza, sobre la parte principal del cuerpo, todas nuestras maldades, por las cuales éramos traspasados como una aguja. Él, por su Pasión, nos ha librado de trampas, de pecados, y de espinas de este tipo, y, habiendo paralizado

[278] La coronación de espinas es narrada por la *Vulgata*, según Mateo, *«Tunc milites praesidis suscipientes Iesum in praetorio congregaverunt ad eum universam cohortem. Et exuentes eum, clamydem coccineam circumdederunt ei et plectentes coronam de spinis posuerunt super caput eius et arundinem in dextera eius et, genu flexo ante eum, illudebant ei dicentes: 'Ave, rex Iudaeorum!'. Et exspuentes in eum acceperunt arundinem et percutiebant caput eius. Et postquam illuserunt ei, exuerunt eum clamyde et induerunt eum vestimentis eius et duxerunt eum, ut crucifigerent»* (Mt 27,27-31); según Marcos *«Milites autem duxerunt eum intro in atrium, quod est praetorium, et convocant totam cohortem. Et induunt eum purpuram et imponunt ei plectentes spineam coronam; et coeperunt salutare eum: 'Ave, rex Iudaeorum!', et percutiebant caput eius arundine et conspuebant eum et ponentes genua adorabant eum. Et postquam illuserunt ei, exuerunt illum purpuram et induerunt eum vestimentis suis»* (Mc 15,16-20); y según Juan *«Et milites, plectentes coronam de spinis, imposuerunt capiti eius et veste purpurea circumdederunt eum; et veniebant ad eum et dicebant: 'Ave, rex Iudaeorum!', et dabant ei alapas»* (Jn 19,2-3).
[279] Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), op. cit., pp. 189-190.
[280] Trad. esp. BCPI, vol. 4b, p. 382. Lleva a SC 120,96.

> al diablo, con razón pudo exclamar gozoso: '¿Dónde está, muerte, tu aguijón?'» (*El Pedagogo,* 2, 73, 3-74, 3)[281].

Un siglo más tarde, en aquella idea triunfalista ahondó Cirilo de Jerusalén, cuando predicaba a los suyos: «Lo vistieron con un manto color púrpura, ciertamente para burlarse; pero también cumplieron la profecía, pues era Rey (…). Y aunque lo coronaron de espinas, tenía una corona y le dieron vasallaje» (*Homilía sobre el paralítico,* 12)[282]. Y en un mismo mensaje, insistía proclamando:

> «Cuando lo vistieron con la púrpura para burlarse de Él, cumplieron lo profetizado: era Rey. Y aunque lo hicieron para reírse de Él, consiguieron que se adaptase a Él el símbolo de la dignidad regia. Y aunque lo perforaron con una corona de espinas, sin embargo, fue una corona, y coronado por unos soldados; también los reyes son proclamados por los soldados» (*Homilía sobre el paralítico,* 12)[283].

Esta lectura triunfalista, elaborada por los Padres de la Iglesia y asumida por las comunidades cristianas, pudo subyacer a la creación, a manos de los talleres imperiales, de un sarcófago destinado al cementerio de Domitilla (340-359, Roma, MV, inv. n. 171) [fig. 200]. Cristo –como el mismo *Misal romano* afirmaría–, venciendo a las tinieblas de la muerte, había hecho partícipes de su vida inmortal a tantos cuantos hubieran muerto en su fe. En la esperanza puesta en la resurrección, aquel –ilustre– difunto quiso visualizar, entre los relieves de su morada de reposo eterno, cómo Cristo fue coronado como un rey victorioso sobre la muerte[284], en las manos de un necio soldado imperial.

En el sarcófago romano, la corona que –según el Evangelio– los soldados cosieron cobró, con las insignias imperiales como modelo, la morfología de corona anular vegetal[285]. De hecho, los materiales orgánicos con que debió estar urdida habían generado

[281] Trad. esp. BCPI, vol. 4b, p. 382. Lleva a FuP 5,410-413.
[282] Trad. esp. BCPI, vol. 4b, p. 383. Lleva a PG 33,1145.
[283] Trad. esp. BCPI, vol. 2, p. 292. Lleva a PG 33,1145.
[284] Saggiorato, A., op. cit., pp. 20-23.
[285] La corona anular, mayoritaria en las representaciones de la coronación, se documenta en una miscelánea de la Pasión (1280-1299, Cambridge, SJCL, K.21, fol. 51r), una tabla veneciana (1280-1320, Moscú, MPu, 262), en un panel escultórico de Suabia (1300-1320, Berlín, SM, 3140), en las pinturas murales de Santa Magdalena de Padua, de la escuela de Giotto (ca. 1370); en una *Biblia picta* de Suabia (1380-1399, Nueva York, MoL, M.268, fol. 31r), en un *Speculum Humanae Salvationis* (1380-1399, Nueva York, MoL, M.140, fol. 23v), en un díptico de la Pasión (ca. 1400, Cleveland, CMA), en una tabla de la Baja Sajonia (ca. 1400, Hannover, LM, PAM 710/711), en un panel con tipos de la Pasión (1410-1420, Berlín, GG, 1224), en un libro de horas parisino (1430-1435, Nueva York, MoL, M.359, fol. 19r), en la *Biblia pauperum Weigel-Felix* (ca. 1435, Nueva York, MoL, M.230, fol. 14v), en un libro de horas parisino (1440-1450, Nueva York, MoL, M.117, fol. 26r), en un *Speculum* de Augsburgo (1450-1460, Nueva York, MoL, M.782, fol. 35v), en un retablo de la iglesia de San Martín de Oberstadion (Jacob Acker, 1458), en otro libro de horas parisino (1471-1485, Nueva York, MoL, M.815, fol. 59v), en una vidriera con la coronación de espinas (1480-1490, Nueva York, MMA, 32.24.7), en una tabla en la iglesia benedictina de San Walburgo de Eichstätt (1480-1500), en unas horas de Brujas (ca. 1490, Nueva York, MoL, M.517, fol. 12r), en otro libro de horas, este procedente de Tours (ca. 1490, Nueva York, MoL, M.380, fol. 24r); en un grabado de

abundante literatura entre los primeros autores cristianos. San Gregorio de Tours consideró que la corona debió urdirse con junco marino, mientras que otros teorizaron sobre la posibilidad de que hubiera sido cosida con palmas o, en genérico, cardos, espinas y zarzas, especies ya citadas en la historia de Adán (Gn 3,18) y cuya presencia en tierras palestinas acreditan las Escrituras (Pr 24,30; Mt 13,7, etc.)[286].



Fig. 200. Coronación de espinas. Sarcófago del cementerio de Domitilla, 340-359. Roma, Musei Vaticani, inv. n. 171.

Sin embargo, pese a los significantes glorificadores que la patrística asoció a este pasaje evangélico, la visualidad cristiana prescindió del mismo durante más de seiscientos años, dado el innegable tono escarnecedor del relato bíblico y lo anecdótico del episodio en la historia del camino hacia la cruz, frente al lavatorio de manos de Pilato o, más tarde, la crucifixión. Así, la primera apuesta decidida por incluir la coronación de espinas –de la mano del juicio de Pilato o la flagelación– en los programas iconográficos pasionistas

Wilhelm Pleydenwurff (1491, Middletown, DAC), en *El Calvario* (finales del s. XV, Madrid, MP, P007689), en el *Tríptico de la Virgen del Rosario* (Maestro de Ventosilla, primer tercio del s. XVI, Madrid, MP, P001306), en un libro de oración de Brujas (primer cuarto del s. XVI, Princeton, PUL, Garrett 63, fol. 78r), en un libro de horas parisino (ca. 1500, Nueva York, MoL, M.219, fol. 15v), en un relieve en la iglesia del Santo Nombre de Jesús de Oberdischingen (Maestro Anton, 1501), en otras horas de París (1505-1510, Nueva York, MoL, M.618, fol. 9r), en una tabla pasionista de Derick Baegert, para la iglesia de San Jorge de Schermbeck, (1506); en un grabado de Jacob Cornelisz. van Oostaten (1511, Washington DC, NGA), en el *Libro de oración de Claude de France* (ca. 1517, Nueva York, MoL, M.1166, fol. 12r), en un libro de horas flamenco (ca. 1520, Nueva York, MoL, M.74, fol. 104v), en un tríptico esmaltado de Jean Pénicaud I (1525-1535, Nueva York, FC), en una edición del *Poema de la Pasión* de Jacques le Lieur (Maestro de Girard Acarie, ca. 1530, Nueva York, MoL, M.147, fol. 17r); en la pintura de Jacopo Bassano (1580s, Boston, MBA, 01.6), en el lienzo correspondiente de Leandro Bassano (1590-1598, Madrid, MP, P000041), en un lienzo de la escuela flamenca (s. XVII, Residencias reales británicas, RC), en un *Cristo de la caña* anónimo (1600, Bogotá, CJFH), en un grabado presidido por el *Ecce Homo*, obra de Pierre Firens (1600-1639, Ámsterdam, RijM, RP-P-1926-355); en un cuadro de la escuela de Hendrick ter Brugghen (1615, Lille, MBA, P 48), en una obra de Artus de Bruyn, en la iglesia de San Pablo de Amberes (1617-1618); en la *Coronación* de Giovanni Battista Langhetti (1665-1670, Venecia, GAV, Cat.1866), en el cuadro de un anónimo inglés (s. XVIII, Inglaterra, Gales e Irlanda del N., NTC), em una pintura del convento franciscano de Sachsenkam (s. XVIII), en unos apuntes ligeros sobre la coronación de espinas (s. XVIII, Madrid, MP, D002005), en una pintura de Adriaen van der Werff (1710, Múnich, BNM, 239) o en un lienzo sobre el tipo de Corrado Giaquinto (ca. 1754, Madrid, MP, P003131),

[286] Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), op. cit., p. 49.

la protagonizaron los talleres del Sacro Imperio. Es más, fue una obra magna de las artes imperiales, la *Pala de Oro* de la catedral de Aquisgrán (ca. 1020) [fig. 201], la primera –documentada– en visualizar la coronación en fidelidad a los términos en que lo habían hecho los evangelistas. Sorteando –como en la flagelación– la mención a la desnudez que san Mateo incluyó, los plateros entronizaron a Cristo, lo vistieron con la clámide púrpura, y a sus lados situaron a dos soldados que –respectivamente– lo coronaban de espinas y le hacían entrega de la caña, mientras un tercero se arrodillaba ante aquel rey de burlas, exclamando: «¡Salve, rey de los judíos!».

Los *scriptoria* imperiales también asumieron, desde el primer tercio del siglo XI, la conveniencia de visualizar en los libros litúrgicos la coronación de espinas, en virtud de sacrificio que elevó a Cristo a la dignidad regia. En el campo de los manuscritos, los *Evangelios de Echternach* (ca. 1030, Núremberg, GNM, 156142, fol. 111r) [fig. 202] marcaron –en este tipo como en otros– un influyente paradigma, después seguido por la *Perícopa* (ca. 1040, Bremen, BU, b.21, fol. 53v) [fig. 251] y el *Evangeliario* de Enrique III (1045-1046, El Escorial, BE, Vit.17, fol. 83r). Antes, los iluminadores de los *Evangelios de Echternach* habían dado a luz una imaginativa ilustración, que buscó sin demora relatar la inmediata condena a muerte que le aguardaba a Cristo, como Marcos había afirmado: «cuando se hubieron burlado de él (…), lo sacaron fuera para crucificarlo» (Mc 15,20). Sobre este sostén literario, los miniaturistas narraban que Cristo fue coronado con una gran corona anular llena de púas, al tiempo que era conducido por la cohorte de guardias camino del Calvario, ayudado por el Cireneo.



Figs. 201 y 202. La coronación de espinas. *Pala de Oro,* ca. 1020. Catedral de Aquisgrán; *Evangelios de Echternach,* ca. 1030. Núremberg, Germanisches Nationalmuseum, 156142, fol. 111r.

La victoria de Cristo se estaba comenzando a consumar: antes de ser cargado con la cruz, el Salvador fue reconocido como rey incluso por sus enemigos. En esta clave cabe leer la ilustración correspondiente de la *Biblia de Ripoll* (primera mitad del s. XI, Roma, BAV, lat.5729, fol. 369v) [fig. 203], manuscrito de factura imperial, cuyos iluminadores convirtieron el relato sangrante del Evangelio en una historia –visiva– de vasallaje a un ser impertérrito. Cristo se erguía en divina majestad, al estilo de las *Maiestas Domini* de la época, coronado con un discreto disco y con atavíos imperiales, adorado por la cohorte, que –como los evangelistas relataron– se postraba en su presencia, al tiempo que lo recibía a varazos.



Fig. 203. La coronación de espinas y el *Ecce Homo. Biblia de Ripoll,* primera mitad del s. XI. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, lat.5729, fol. 369v.

De manera simultánea, en el Oriente cristiano, los talleres del Imperio bizantino exploraron, con tímido ahínco, las vías de narración de estos versículos, como acredita su ilustración en un leccionario bizantino, llegado a San Giorgio dei Greci de Venecia (s. XI, Venecia, IESB, cod. 2, fol. 297v). Precisamente la maestría de Bizancio debió instruir en las formas de representación de la coronación a los creadores del ciclo musivo de San Marcos de la Serenísima (s. XII) [fig. 204], que discurrieron simultanear la coronación con la presentación de Cristo ante el populacho judío y el inicio del camino hacia la cruz. El galimatías narrativo planteado quedó secuenciado –a los ojos del observador leído– en las cartelas que los tres protagonistas del tipo sostenían. En un primer escenario, Cristo, ataviado con la púrpura, coronado de espinas, armado con una larga caña y burlado por los soldados, asumía con resignación: *SPINIS CORONAT[US] SUM*. Aquel patético escarnio era aprovechado por el negligente *PILAT[US]* para preguntar a los príncipes de los judíos: *REGE[M] V[EST]R[U]M CRUCIFIGA[M]?* (Jn 19,15), subrayando así la condición regia de Cristo. Pero aquellos salvajes respondían: *CRUCIFICATUR*, y, de hecho, conscientes de la dictablanda del gobernador, blandían ya la cruz para encaminar a Cristo hacia el Calvario.



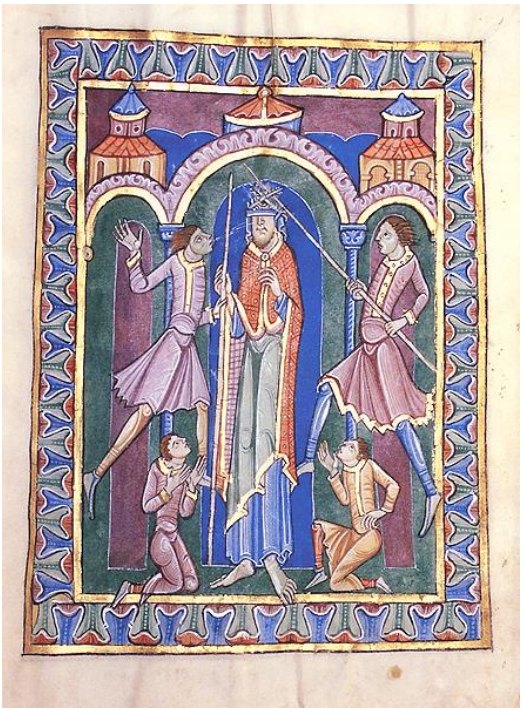

Fig. 204. La coronación de espinas y el *Ecce Homo.* Mosaicos de San Marcos de Venecia, s. XII.

Roma, Aquisgrán, Bizancio o Venecia asumieron, de la Antigüedad tardía al alto medievo, que la guardia del pretorio cosió para Cristo una corona de forma anular, validada en el sustrato clásico en que los imperios desearon reconocerse. No obstante, ya desde tiempos del bajo Imperio, hubo eminentes cristianos que abstrajeron del Evangelio una corona en morfología de casco, quizás al vincularla con el *pileus* clásico: el gorro de

fieltro que era impuesto a los esclavos en su manumisión[287]. Con transferencias culturales o sin ellas, la idea de un gorro lleno de púas resultaba especialmente sangrante. Así, san Vicente de Lérins, en el siglo V, meditaba cómo la cabeza de Cristo había sido toda descarnada por las espinas, al predicar en sus *Sermones*: «le pusieron en la cabeza una corona de espinas en forma de yelmo, que tocaba y cubría su cabeza por todos lados», idea sanguinaria que después se reveló –según la tradición– a santa Brígida de Suecia, que afirmaba que la corona descendía hasta el centro de la frente, causando tal daño, que su sangre bañaba sus ojos y orejas[288].

A partir del siglo XII, el yelmo espinoso esbozado por aquellos autores comenzó a ser contemplado sobre el soporte artístico, en concreciones de lo más variopintas. En el *Salterio de San Albano* (1125-1140, Hildesheim, BC, St. Godehard 1, fol. 22r) [fig. 205] o en el *Evangeliario de San Pedro de Salzburgo* (segundo cuarto del s. XII, Nueva York, MoL, M.781, fol. 83v), la corona no pasó de ser un desgarrador gorro, como el que los tratadistas cristianos habían descrito. Aunque, lejos de lecturas empáticas, la retórica regia medieval, unida a la afirmación de Cristo como rey, hizo florecer coronas flordelisadas, en un salterio inglés (1150-1170, Oxford, BLi, Douce 293, fol. 12r) [fig. 206] o en las *Horas Salvin* (1270-1280, Londres, BL, Add.48985, fol. 35r)[289].

[287] Vigorelli, V., «Rinnovare l'iconografia della Passione?», *Arte cristiana*, 816 (mayo-junio 2003), p. 215; Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), op. cit., pp. 190-191.
[288] Réau, L., op. cit., p. 477.
[289] La corona en forma de *pileus* se documenta también en una *Vita Christi* del norte de Francia (ca. 1175, Nueva York, MoL, M.44, fol. 8r) y en el *Salterio de Bonmont* (ca. 1260, Besançon, BM, 54, fol. 12v).




Figs. 205 y 206. La coronación de espinas. *Salterio de San Albano*, 1125-1140. Hildesheim, Biblioteca de la Catedral, St. Godehard 1, fol. 22r; salterio inglés, 1150-1170. Oxford, British Library, Douce 293, fol. 12r.

Independientemente de la corona escogida, la primera visualidad de la coronación –como, más tarde, la mayoría de las imágenes bajomedievales y modernas que sobre ella se produjeron– se confió a la espontaneidad de la soldadesca presente en el pasaje bíblico. Si bien, algunos artistas plenomedievales dieron con la necesidad de señalar –un tipo tras otro– a los judíos y a su gobernador como los instigadores ocultos detrás de aquel cruel deicidio[290]. En esta convicción antisemita, los proyectistas del *Salterio de Eadwine* (ca. 1155-1160, Londres, VAM, 661-1894, fol. 4r) [fig. 207] tomaron como pretexto la cita de Mateo, «reunieron alrededor de él a toda la cohorte» (Mt 27,27), para observar a Cristo rodeado de un grupo de judíos, presidido por Anás, Caifás y Pilato. Con su beneplácito,

[290] Los príncipes de los judíos y/o Pilato asisten –con implicación fluctuante– a la coronación en una tabla veneciana (1280-1320, Moscú, MPu, 262), en un libro de horas parisino (1440-1450, Nueva York, MoL, M.117, fol. 26r), en una tabla en la iglesia benedictina de San Walburgo de Eichstätt (1480-1500), en unas horas de Brujas (ca. 1490, Nueva York, MoL, M.517, fol. 12r), en otro libro de horas, este procedente de Tours (ca. 1490, Nueva York, MoL, M.380, fol. 24r); en un grabado de Wilhelm Pleydenwurff (1491, Middletown, DAC), en *El Calvario* (finales del s. XV, Madrid, MP, P007689), en un relieve en la iglesia del Santo Nombre de Jesús de Oberdischingen (Maestro Anton, 1501), en una tabla de Matthias Grünewald (1503-1505, Múnich, AP, 10352), en unas horas de París (1505-1510, Nueva York, MoL, M.618, fol. 9r), en un grabado de Jacob Cornelisz. van Oostaten (1511, Washington DC, NGA), en un libro de horas flamenco (ca. 1520, Nueva York, MoL, M.74, fol. 104v), en un lienzo de la escuela flamenca (s. XVII, Residencias reales británicas, RC), en una obra de Artus de Bruyn, en la iglesia de San Pablo de Amberes (1617-1618); en la *Coronación* de Giovanni Battista Langhetti (1665-1670, Venecia, GAV, Cat.1866) o en unos apuntes ligeros sobre la coronación de espinas (s. XVIII, Madrid, MP, D002005),

Jesús habría sido –según los miniaturistas– coronado con una desgarradora corona, a manos de dos esbirros de los príncipes de los judíos.

Esta misma convicción inculpatoria asumió el pintor de un crucifijo pisano (1180-1199, Pisa, MNSM, 1578) [fig. 207], que invitaba a visualizar cómo Cristo fue coronado –sobre la imprescindible aureola– con un capirucho cónico y dotado de cetro, como venganza a su autorreconocimiento como rey de los judíos, en que parece insistir ante el apremio de los ancianos de la Ley.



Figs. 207 y 208. La coronación de espinas. *Salterio de Eadwine,* 1155-1160. Londres, Victoria & Albert Museum, 661-1894, fol. 1r; crucifijo pisano, 1180-1199. Pisa, Museo nazionale di San Matteo, 1578.

Se iniciaba de este modo una segunda etapa en la visualidad de la coronación, que abandonaba viejos triunfalismos y se inclinaba por fervientes derramamientos de sangre, al tenor de la religiosidad de la época, inculcada por autoridades como Bernardo de Claraval, algunas de cuyas aportaciones a propósito de los sufrimientos de Cristo difundió Jacopo da Varazze en su *Leyenda Áurea:*

> «Fue, finalmente, atormentado en el tacto: ¡vaya si lo fue!, y de tal manera que, desde las plantas de sus pies hasta la coronilla de su cabeza, no quedó parte ni miembro de su cuerpo que no padeciera. He aquí lo que en relación con esto escribe san Bernardo: 'Aquella cabeza, ante la cual se sobrecogían los espíritus angélicos, fue punzada por gran cantidad de espinas; su rostro, el más hermoso de los humanos, fue profanado con los escupitajos de los judíos; sus ojos, luminosos más que el sol, quedaron obscurecidos por la muerte; sus oídos, acostumbrados a escuchar los cánticos de los ángeles, fueron atormentados por los insultos de los pecadores (…). ¿Para qué seguir? No le quedó más miembro utilizable que la

> lengua para poder orar por los pecadores y recomendar a su discípulo que cuidara de su Madre'» (*La Pasión del Señor,* cap. LIII, 219).

A la configuración del acervo literario, artístico y popular en torno a la corona de Cristo, contribuyeron decisivamente las heridas que la presunta Sábana Santa mostraba y, sobre todo, las supuestas reliquias de las espinas que se veneraron de Oriente al Occidente cristiano. Desde pronto, la corona de espinas se convirtió en la reliquia de la Pasión más apreciada, junto a la Vera Cruz, pues había estado en contacto directo con el cuerpo y la sangre de Cristo[291]. En el año 409, Paulino de Nola ya refirió un culto a la corona, que Casiodoro, hacia la mitad del siglo, ubicó en Jerusalén. En efecto, un peregrino armenio del siglo V y Teodosio, en el VI, veneraron la reliquia en la basílica de Sion. No obstante, de las noticias posteriores ya se deduce la dispersión de la corona en diversos fragmentos, el más concluyente de los cuales lo atesoraba el relicario de la capilla de los Emperadores de Constantinopla. A raíz de la escritura de la –presunta– *Peregrinación* de Carlomagno (ca. 1150), el interés por la reliquia se acrecentó, especialmente entre los cruzados, que regresaron de Tierra Santa con un conjunto de esquirlas supuestamente extraídas de la corona[292].

Por otro lado, Baldovino II, emperador de Bizancio, a espaldas de las aspiraciones de Luis IX de Francia, vendió la reliquia a los venecianos, aunque la corona gala pudo finalmente hacerse con ella en 1239, a cambio de un desembolso astronómico [fig. 209][293]. Luis 'el Santo' había conseguido, así, alzarse con la propiedad de la codiciada reliquia y elevarse como el único dispensador válido de fragmentos de la poderosa corona de Cristo, cuyos beneficios –espirituales y socioeconómicos– enriquecieron los relicarios más prestigiosos del continente[294].

Uno de los santuarios agraciados por la generosidad de san Luis fue, precisamente, la catedral de València, que en 1256 recibió, a instancias de Jaume I de Aragón, una santa Espina, para cuya custodia se abrió el *reconditorio:* una cámara elevada sobre la puerta ferriza de la sacristía, dotada de un pequeño nicho donde venerar la reliquia, que se rodeó

[291] Hahn, C., op. cit., p. 82.
[292] *Ib*.
[293] Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), op. cit., p. 191-192.
[294] Hahn, C., op. cit., p. 85.

de imágenes pasionistas, del juicio de Pilato, la flagelación y, por descontado, de la misma coronación de espinas[295].

Por entonces, el mismo Jacopo da Varazze, había dedicado un amplio capítulo de su *Leyenda Áurea* a «La Corona de Nuestro Señor Jesucristo», a propósito de la solemne fiesta en honor a ella que la corona francesa promovió cada 11 de agosto y que, a imitación del rey santo, otros reinos –de las Españas, a Alemania y Escandinavia– celebraron, en la solemnidad litúrgica de la invención de la santa Cruz, la «Cruz de mayo» (4 de mayo). Escribía el hagiógrafo, con decidido propósito catequético:

> «No se extrañen los creyentes de que celebremos hoy esta jubilosa y solemne fiesta en honor de la Coronan de Nuestro Señor y Redentor Jesucristo. Como el Viernes Santo, día en que la Corona fue colocada en son de burla sobre la cabeza del Salvador, no debe ser jornada de alegría, sino de dolor para quienes somos miembros de su cuerpo místico, la Iglesia ha designado esta otra fecha para que en ella recordemos con regocijo la salvación de nuestra alma, obtenida a través de la corona de espinas. Hoy, pues, los fieles haremos bien si cantamos himnos de alabanza, devotamente, en honor del eterno Rey de la gloria; porque mediante la Corona de espinas que los ministros del infierno colocaron sobre la cabeza del Señor en plan de guasa como signo de realeza temporal, el Rey del universo nos consiguió la gloria y, con la sagrada sangre que brotó de sus sienes punzadas por los aguijones de la ignominiosa corona, lavó las manchas de nuestros delitos y nos liberó de las penas que teníamos que padecer. Por tan maravilloso procedimiento la cabeza se abatió para obtener el perdón y la gracia a favor del cuerpo, y la parte más noble del organismo se rebajó para elevarnos a nosotros, sus miembros…
>
> 'Salió Jesús vestido de púrpura y llevando sobre su cabeza una corona de espinas', dice san Juan evangelista. Con esas armas y esos rojos vestidos saltó al campo de batalla nuestro defensor. Salgamos, pues, también nosotros de nuestros campamentos y vayamos al encuentro de quien de los suyos salió para socorrernos, y aliviémosle de la carga de injurias que sobre si lleva, porque somos nosotros y no Él quienes tenemos el deber de soportarlas, ya que nosotros somos los responsables de sus infortunios y padecimientos, y digámosle con el rey David: 'Yo soy el culpable de que Él esté coronado de abrojos'.
>
> ¡Benditas espinas cuyos aguijones han hecho brotar esas gotas de roja sangre que han quebrantado las fuerzas del sultán del infierno y descorrido los cerrojos del reino de los cielos! ¡Benditas espinas, glorioso remedio de todos nuestros males!
>
> ¡Oh bienaventurada espina
> guirnalda del Rey de la gloria
> ornato de la Iglesia,
> del mundo medicina
> y de nuestra angustia actual
> dulcísima resina!

[295] García Marsilla, J. V., «La imatge com a arma. Jueus i conversos enfront de les arts visuals cristianes a la Corona d`Aragó», *Afers, fulls de recerca i pensament*, 73 (2012), p. 578.

¡Oh Cristo Jesús, que padeciste por nosotros, haz que tu Corona de espinas sea para nosotros resina y medicina! Amén» (cap. CCXLII, pp. 983-984).



Fig. 209. Reliquia de la corona de espinas de Luis IX ‘el Santo’ de Francia. París, catedral de Notre Dame.

La –relatada– traslación de la reliquia a París aumentó el interés europeo hacia la meditación visualizada de la coronación de espinas; y dio un espaldarazo transcendental al imaginario cristiano en torno a la corona anular. De hecho, fue en el doscientos cuando se asentó una fórmula narrativa de proyección secular, que se difundió desde Occidente hasta Oriente por la vía evangélica, la teológica y la artística. Visualizaron desde entonces los artistas cómo Cristo, en erguida majestad o –más asiduamente– entronizado, asumió manso ser investido rey de burlas, con la púrpura, la corona de espinas y la caña. A su alrededor, enloquecidos verdugos se empeñaban en escarnecerlo, con loas burlescas, que

proferían con gestos de vasallaje[296]; y siempre armados con palos, con que lo azuzaban[297] y/o le apretaban la corona contra el cráneo; recurso expresivo que, según Réau (1957), los artistas debieron tomar de los autos sacramentales[298].

---

[296] Los gestos de simulado respeto que los evangelistas refirieron se trasladaron a la visualidad en el *Salterio de la reina María* (1310-1320, Londres, BL, Roy.2.B.VII, fol. 252v), en una tabla de la Baja Sajonia (ca. 1400, Hannover, LM, PAM 710/711), en una miscelánea de la Pasión (1280-1299, Cambridge, SJCL, K.21, fol. 51r), en una *Biblia picta* de Suabia (1380-1399, Nueva York, MoL, M.268, fol. 31r), en un panel con tipos de la Pasión (1410-1420, Berlín, GG, 1224), en un libro de horas parisino (1430-1435, Nueva York, MoL, M.359, fol. 19r), en la *Biblia pauperum Weigel-Felix* (ca. 1435, Nueva York, MoL, M.230, fol. 14v), en un retablo de la iglesia de San Martín de Oberstadion (Jacob Acker, 1458), en una vidriera con la coronación de espinas (1480-1490, Nueva York, MMA, 32.24.7), en una tabla en la iglesia benedictina de San Walburgo de Eichstätt (1480-1500), en unas horas de Brujas (ca. 1490, Nueva York, MoL, M.517, fol. 12r), en otro libro de horas, este procedente de Tours (ca. 1490, Nueva York, MoL, M.380, fol. 24r); en otro de Brujas (ca. 1490, Nueva York, MoL, S.1, fol. 65v), en un grabado de Wilhelm Pleydenwurff (1491, Middletown, DAC), en un libro de horas parisino (ca. 1500, Nueva York, MoL, M.219, fol. 15v), en una tabla pasionista de Derick Baegert, para la iglesia de San Jorge de Schermbeck, (1506); en el *Libro de oración de Claude de France* (ca. 1517, Nueva York, MoL, M.1166, fol. 12r), en un tríptico esmaltado de Jean Pénicaud I (1525-1535, Nueva York, FC), en una edición del *Poema de la Pasión* de Jacques le Lieur (Maestro de Girard Acarie, ca. 1530, Nueva York, MoL, M.147, fol. 17r); en la pintura de Jacopo Bassano (1580s, Boston, MBA, 01.6), en el lienzo correspondiente de Leandro Bassano (1590-1598, Madrid, MP, P000041), en un lienzo de la escuela flamenca (s. XVII, Residencias reales británicas, RC), en un *Cristo de la caña* anónimo (1600, Bogotá, CJFH), en un cuadro de la escuela de Hendrick ter Brugghen (1615, Lille, MBA, P 48), en la *Coronación* de Pietro della Vecchia (1626-1678, Milwaukee, PBHM), en la *Coronación* de Giovanni Battista Langhetti (1665-1670, Venecia, GAV, Cat.1866), en un grabado presidido por el *Ecce Homo,* obra de Pierre Firens (1600-1639, Ámsterdam, RijM, RP-P-1926-355); en una obra de Artus de Bruyn, en la iglesia de San Pablo de Amberes (1617-1618); en una pintura del convento franciscano de Sachsenkam (s. XVIII), en unos apuntes ligeros sobre la coronación de espinas (s. XVIII, Madrid, MP, D002005), en una pintura de Adriaen van der Werff (1710, Múnich, BNM, 239) o en un lienzo sobre el tipo de Corrado Giaquinto (ca. 1754, Madrid, MP, P003131),

[297] Los golpes, con las manos desnudas o con palos, aparecen también en el *Salterio de la reina María* (1310-1320, Londres, BL, Roy.2.B.VII, fol. 252v), en un díptico de la Pasión (ca. 1400, Cleveland, CMA), en un panel con tipos de la Pasión (1410-1420, Berlín, GG, 1224), en un libro de horas parisino (1430-1435, Nueva York, MoL, M.359, fol. 19r), en la *Biblia pauperum Weigel-Felix* (ca. 1435, Nueva York, MoL, M.230, fol. 14v), en un retablo de la iglesia de San Martín de Oberstadion (Jacob Acker, 1458), en una vidriera con la coronación de espinas (1480-1490, Nueva York, MMA, 32.24.7), en un libro de horas de Tours (ca. 1490, Nueva York, MoL, M.380, fol. 24r), en otro de Brujas (ca. 1490, Nueva York, MoL, S.1, fol. 65v), en un relieve en la iglesia del Santo Nombre de Jesús de Oberdischingen (Maestro Anton, 1501), en una tabla de Matthias Grünewald (1503-1505, Múnich, AP, 10352), en un grabado de Jacob Cornelisz. van Oostaten (1511, Washington DC, NGA), en un tríptico esmaltado de Jean Pénicaud I (1525-1535, Nueva York, FC), en la pintura de Jacopo Bassano (1580s, Boston, MBA, 01.6), en un *Cristo de la caña* anónimo (1600, Bogotá, CJFH), en un grabado presidido por el *Ecce Homo,* obra de Pierre Firens (1600-1639, Ámsterdam, RijM, RP-P-1926-355); o en una pintura del convento franciscano de Sachsenkam (s. XVIII).

[298] El hundimiento de la corona de espinas, normalmente con la ayuda de varas, fue una convención que se documenta también en una miscelánea de la Pasión (1280-1299, Cambridge, SJCL, K.21, fol. 51r), en un panel escultórico de Suabia (1300-1320, Berlín, SM, 3140), en las pinturas murales de Santa Magdalena de Padua, obra de la escuela de Giotto (ca. 1370); en una *Biblia picta* de Suabia (1380-1399, Nueva York, MoL, M.268, fol. 31r), en un díptico de la Pasión (ca. 1400, Cleveland, CMA), en una tabla de la Baja Sajonia (ca. 1400, Hannover, LM, PAM 710/711), en un panel con tipos de la Pasión (1410-1420, Berlín, GG, 1224), en la *Biblia pauperum Weigel-Felix* (ca. 1435, Nueva York, MoL, M.230, fol. 14v), en un libro de horas parisino (1440-1450, Nueva York, MoL, M.117, fol. 26r), en un *Speculum* de Augsburgo (1450-1460, Nueva York, MoL, M.782, fol. 35v), en un retablo de la iglesia de San Martín de Oberstadion (Jacob Acker, 1458), en otro libro de horas parisino (1471-1485, Nueva York, MoL, M.815, fol. 59v), en un *Speculum* de Basilea (ca. 1476, Nueva York, MoL, M.158, fol. 36v), en una vidriera con la coronación de espinas (1480-1490, Nueva York, MMA, 32.24.7), en una tabla en la iglesia benedictina de San Walburgo de Eichstätt (1480-1500), en unas horas de Brujas (ca. 1490, Nueva York, MoL, M.517, fol. 12r), en un

En Occidente, el principal foco generador de aquella exitosa disposición icónica fue la Italia del *duecento*, cuyos artistas pudieron haber aprendido recursos narrativos de una tímida –en la medida que hoy desdibujada– tradición bizantina, que, al menos contemporáneamente, produjo imágenes equiparables. Es el caso de los *Evangelios del príncipe Vasak* (segunda mitad del s. XIII, Washington DC, FGA, F1932.18, fol. 319) o del evangeliario de Rum Kalesi (1262, Baltimore, WAG, W.539, fol. 195r) [fig. 210].



Fig. 210. La coronación de espinas. Evangeliario de Rum Kalesi, 1262. Baltimore, Walters Art Gallery, W.539, fol. 195r.

grabado de Wilhelm Pleydenwurff (1491, Middletown, DAC), en otras horas de la misma Brujas (ca. 1490, Nueva York, MoL, S.1, fol. 65v), en *El Calvario* (finales del s. XV, Madrid, MP, P007689), en el *Tríptico de la Virgen del Rosario* (Maestro de Ventosilla, primer tercio del s. XVI, Madrid, MP, P001306), en un libro de oración de Brujas (primer cuarto del s. XVI, Princeton, PUL, Garrett 63, fol. 78r), en un libro de horas parisino (ca. 1500, Nueva York, MoL, M.219, fol. 15v), en un relieve en la iglesia del Santo Nombre de Jesús de Oberdischingen (Maestro Anton, 1501), en otras horas de París (1505-1510, Nueva York, MoL, M.618, fol. 9r), en una tabla pasionista de Derick Baegert, para la iglesia de San Jorge de Schermbeck, (1506); en un grabado de Jacob Cornelisz. van Oostaten (1511, Washington DC, NGA), en el *Libro de oración de Claude de France* (ca. 1517, Nueva York, MoL, M.1166, fol. 12r), en un libro de horas flamenco (ca. 1520, Nueva York, MoL, M.74, fol. 104v), en un tríptico esmaltado de Jean Pénicaud I (1525-1535, Nueva York, FC), en una edición del *Poema de la Pasión* de Jacques le Lieur (Maestro de Girard Acarie, ca. 1530, Nueva York, MoL, M.147, fol. 17r); en unos *Misterios del Rosario* (s. XVII, Mantua, MUD), en un lienzo de la escuela flamenca (s. XVII, Residencias reales británicas, RC), en un *Cristo de la caña* anónimo (1600, Bogotá, CJFH), en un grabado presidido por el *Ecce Homo*, obra de Pierre Firens (1600-1639, Ámsterdam, RijM, RP-P-1926-355); en un cuadro de la escuela de Hendrick ter Brugghen (1615, Lille, MBA, P 48), en una obra de Artus de Bruyn, en la iglesia de San Pablo de Amberes (1617-1618); en la *Coronación* de Pietro della Vecchia (1626-1678, Milwaukee, PBHM), en un cáliz eucarístico (s. XVIII, Fidenza, MCC), en el cuadro de un anónimo inglés (s. XVIII, Inglaterra, Gales e Irlanda del N., NTC), en una pintura del convento franciscano de Sachsenkam (s. XVIII), en unos apuntes ligeros sobre la coronación de espinas (s. XVIII, Madrid, MP, D002005), en una pintura de Adriaen van der Werff (1710, Múnich, BNM, 239), en un lienzo sobre el tipo de Corrado Giaquinto (ca. 1754, Madrid, MP, P003131) o en una *Coronación de espinas* eslovaca (1770, Bratislava, SNG, O 4199).

A semejanza de Bizancio, o por iniciativa propia, en la Italia del doscientos latió un inusitado interés por visualizar la coronación de espinas, gracias al impulso ejercido por los crucifijos de las escuelas norteñas, con particular esmero de la florentina. El pintor anónimo del crucifijo de la capilla de la Pura de Santa María Novella (ss. XIII-XIV) [fig. 211] ya había visualizado, bajo estos términos, a Cristo entronizado, con corona, cetro y los ojos vendados; transferencia de los escarnios en casa de Caifás a la que muchos artistas acudieron, con el único propósito de recrudecer sus imágenes, como acreditan el *Crucifijo de San Gimignano*, de Coppo di Marcovaldo (segunda mitad del s. XIII, San Gimignano, MCi) [fig. 135], un tríptico de la Virgen florentino (primera mitad del s. XIV, Fiesole, MBn); en la vecina Pisa, el *Crucifijo de Enrico de Tedice* de la parroquia de San Martín (noticias 1254)[299] y el púlpito de la catedral (Giovanni Pisano, 1302-1310); o, al norte, un retablo de Rímini (1300-1320, Venecia, GPZ)[300].

Prueba de lo efectista del recurso –importado– a la ceguera es que, más allá de los pinceles, los mismos escritores cristianos recurrieron a él. Uno de ellos fue Enselmino de Montebelluna, que en su *Lamentatio beate Virginis Marie* (ca. 1478) escribía: «para Pilato complacer a los aquí tristes, puso sobre la cabeza de mi hijo una corona de poderosas espinas. Luego, despojado de la túnica blanca, con los ojos velados y la caña en la mano, lo condujo afuera con gran celebración»[301].

[299] Sandberg-Vavalà, E., op. cit., p. 245.
[300] El vendaje de ojos, especialmente recurrente en las escuelas italianas, fue secundado en una tabla florentina, atribuida al Maestro de la Pietà Stoclet (1330, Estrasburgo, MBA, 169); en una *Evangelica Historia* milanesa (tercer cuarto del s. XIV, Milán, BA, L.58 sup.SP.II.64, fol. 48r), en un panel con tipos de la Pasión (1410-1420, Berlín, GG, 1224), en un libro de horas de Tours (ca. 1490, Nueva York, MoL, M.380, fol. 24r) o en una tabla de Matthias Grünewald (1503-1505, Múnich, AP, 10352),
[301] Crema, E., «Iconografia della Passione nel *Pianto della Vergine* di Enselmino da Montebelluna». En: Flores d'Arcais, F. (ed.), *Il teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo. Atti del Convegno «Attorno ai gruppi lignei della Deposizione»*, Milán, 15-16 de mayo de 2003, Vita e Pensiero, Milán, 2005, p. 47.




Figs. 211 y 212. La coronación de espinas. Crucifijo de la capilla de la Pura de Santa María Novella, Florencia, ss. XIII-XIV; *Maestà*, Duccio di Buoninsegna, 1308-1311. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

Esta fue la tradición que, a principios del *trecento*, recogió Duccio di Buoninsegna en su *Maestà* (1308-1311, Siena, MOD) [fig. 212]. En su irrenunciable apuesta por dotar a las imágenes de unas coordenadas locativas creíbles, el maestro sienés trasladó el tipo de la coronación hasta el atrio del pretorio donde, en las tablas precedentes, había situado los dos interrogatorios de Pilato y la flagelación. Allí –como la tradición local y bizantina venía enunciando–, se habían mantenido impertérritos los sumos sacerdotes y Pilato, que ni tan siquiera flagelando al reo había logrado saciar la sed de sangre de sus subordinados. Y ahora permitía que su guardia se burlara de aquel justo, revistiéndolo con la púrpura, haciéndole entrega de una caña y colocándole una corona de espinas, que le estrujaban contra el cráneo, como san Buenaventura había visualizado en su *Vitis mystica* (ca. 1263):

> «El sexto vínculo era aquella corona de espinas, que apretaba con gran amargura aquella hermosa cabeza, y dejaba en ella las marcas de muchas espinas, arrancando gotas de sangre por todos lados, y, según creo, transfiriéndola a un rostro venerable, apenas todavía. aprendido de la saliva de los judíos. Este vínculo fue cruel, y vemos que los castigos que infligió a la insignia de honor tuvieron muchas indignidades»[302].

Lamentaba en recogimiento el Doctor Seráfico que «el cuarto derramamiento de sangre fue sobre la despiadada corona de espinas, no colocada a la ligera, sino impresa de

[302] *«Sextum vinculum fuit corana illa spinea cum magna amaritudine illud caput amabile premens et multorum aculeorum in illo signa relinquens, sanguineas guttas undique eliciens et, ut puto, in venerabile, faciem transmittens, vix adhuc de sputis Iudaicis dissicatam. Crudele fuit vinculum hoc, et poenas, quas intulit insignium honoris, habuisse plurinum videmus dedecoris»* (*Vitis mystica*, n. 3, p. 166b; Poppi, A. M., op. cit., p. 95).

manera odiosa en la cabeza de nuestro dulcísimo Jesús»[303]. Aunque para el franciscano, como antes afirmaran los Padres de la Iglesia, aquel cruel maltrato era necesario para la glorificación del Salvador «porque los reyes suelen ser honrados con signos, vestidos y palabras, o con saludos y muestras de reverencia»[304].

Juan de Caulibus, personaje de la órbita franciscana, en su meditación de la Pasión para la hora de Prima, compilada en sus *Meditaciones vite Christi* (ca. 1300), observaba envuelto en piadoso dolor: «Porque con la espina más amarga traspasaron su sacrosanta cabeza, y la empaparon toda con sangre» (cap. LXXVI, 72-74, p. 266)[305].

En aquel ambiente, dominado por la religiosidad inculcada por los franciscanos, cabe encuadrar el ciclo de la Pasión que Giotto di Bondone pintó para la capilla Scrovegni de Padua (1303-1308) [fig. 213]. Como en la *Maestà* de Duccio, en la formación de Giotto debieron confluir referentes artísticos –autóctonos y bizantinos– con el antisemitismo que venía impregnando, en cada Iglesia local, las retóricas en torno a la Pasión del Salvador. Así, Giotto se convenció de la –vieja– necesidad de visualizar la maldad de los príncipes de los judíos, que se agolpaban alrededor de Pilato para arrancarle, con extorsiones, una condena contra aquel justo. Este era el momento aprovechado por la cohorte de soldados para entronizar a Cristo, revestirlo con burlescos emblemas regios, reírse de su supuesta dignidad real e incluso apalearlo.

[303] *«Quarta sanguinis effusio erat in corona immiti spinea non leviter imposita, sed invide impressa capiti dulcissimo nostri Iesu»* (*Vitis mystica*, c. XXI, p. 185ab; Poppi, A. M., op. cit., p. 95).
[304] *«Quia reges solent honorari signo, habitu et verbo sive salutatione et reverentiae exhibitione»* (Com. In Io., c. XIX, n. 2, p. 490ab; *quaestio* III, n. 20, p. 494a; Poppi, A. M., op. cit., p. 92).
[305] Afirmaba la cita latina original: *«perforabant namque capud eius sacratissimum acerbissime ille spine, ac totum sanguine madere faciebant»*.



Fig. 213. La coronación de espinas. Frescos de la capilla Scrovegni de Padua, Giotto di Bondone, 1303-1308.

La expresiva propuesta de Giotto podría haber interferido en la creación, en la –siempre permeable– Corona de Aragón, de los murales de la capilla de San Miguel del monasterio barcelonés de Pedralbes (1346), asociados al pintor italogótico Ferrer Bassa [fig. 214]. Desde luego, en la disposición icónica de la pintura catalana se entrevén ecos, seguramente –planteamos a modo de teoría– de la pintura paduana, pero sin duda de la vasta tradición italiana de que Giotto fue hijo y referente. De Italia procedía la concepción espacial de la imagen, así como su división en dos ámbitos enfrentados: uno encabezado por Pilato, que es incitado por los ancianos de la Ley a condenar a Cristo; y un segundo, en que Cristo ha sido coronado de espinas y ahora es apalizado por la guardia pretoriana, ante la mirada doliente de la Virgen[306].

[306] Goddard King, G., «Notes on the Passion», *The Art Bulletin,* 3 (septiembre 1934), p. 292.



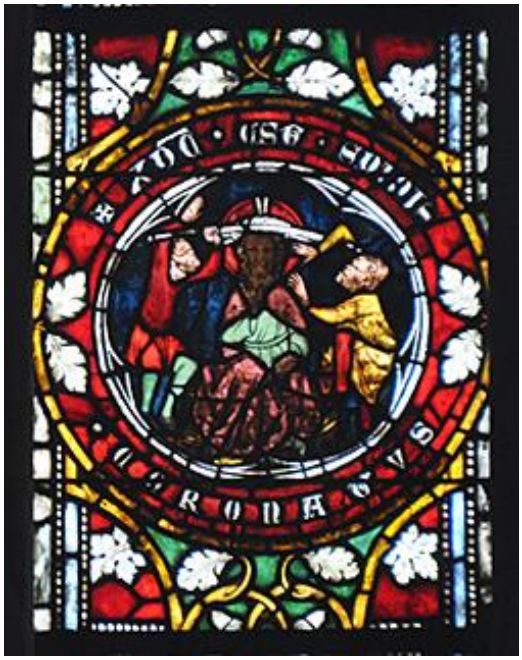
Fig. 214. La coronación de espinas. Pinturas murales de la capilla de San Miguel del monasterio de Santa Maria de Pedralbes, Barcelona, Ferrer Bassa, 1346.

El interés que frailes y reyes proyectaron hacia la coronación de Cristo propició en Centroeuropa un significativo aumento de las manifestaciones artísticas en torno a él, ya durante el siglo XIII, pero con particular vigor a partir de 1300, al tenor de la difusión de la teología empática. Desde entonces, en Europa central al igual que en Italia, existió una asombrosa concordancia de modelos entre los artistas que trabajaron sobre estos versículos del Evangelio. La mayoría de los creadores insistieron en visualizar el instante en que Cristo, recién investido como rey de burlas, era escarnecido por la cohorte y malherido, por un grupo de salvajes empeñado en hundir la corona de espinas contra su cráneo, con la –cada vez más convencional– ayuda de dos palos entrecruzados, *in modum crucis*[307], que pudieron nutrirse –en una senda de ida y vuelta– de la creatividad de los dramaturgos del momento. Hildburg (1949), al estudiar un conjunto de alabastros isleños, vinculaba aquellas cañas con la rúbrica del *Ludus Coventriae*, en la que se indicaba a los actores que impusieran la corona a Cristo *«with forkys»;* y González (2002) sumaba a su ejemplo otros dramas que citaban tal crueldad, como la *Northern Passion* (Cambridge Trinity College, ms. 0.2.14, vv. 1089-90) o el –ya mentado– *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo, que recitaba: «Desde fustes coronado, Señor mío, cruelmente» (vv. 381-82).

Sintomático de la difusión alcanzada por este tipo iconográfico fue su masiva inclusión en programas visuales de pública audiencia, desde los vitrales, como en la catedral de Chartres (s. XIII) o Saint-Étienne de Mulhouse (ca. 1340) [fig. 215], hasta las

[307] Réau, L., op. cit., p. 477.

portadas, como en la catedral de Friburgo (1280-1320), pasando por programas pictóricos, tales como los de la iglesia reformada de Waltensburg (ca. 1330) o de San Jorge de Rhäzüns (segunda mitad del s. XIV), y el mobiliario litúrgico, como en los casos de un crucifijo en la catedral de Doberan (s. XIV), del *Tríptico Campion Hall* (ca. 1350, Oxford, CHa) o del altar de la Pasión de Pechüle, en la Dorfkirche de Bardenitz (1360-1370). Asimismo, fue entonces cuando el clero aceptó, con decisión, la imagen de la coronación entre el ajuar litúrgico, en libros como el *Salterio de Würzburg* (1246-1250, Londres, BL, Add.17687, fol. 13), en objetos preciosos como la *Pyxis de Klosterneuburg* (1270-1280) [fig. 216] o en frontales de altar, como el de la catedral de Brandemburgo (ca. 1290), con que el ritual conmemoraba el misterio de la Salvación.





Figs. 215 y 216. La coronación de espinas. Vidrieras de Saint-Étienne de Mulhouse, ca. 1340; *Pyxis de Klosterneuburg*, 1270-1280. Klosterneuburg, monasterio agustino.

Por otro lado, la encendida religiosidad que la teología bajomedieval contribuyó a crear –entre meditaciones visualizadas y reliquias–, pronto demandó, en Europa central e Italia continental, la producción de manuscritos ilustrados, con que las grandes casas pudieran contemplar, sin necesidad de mediadores, los misterios de la Pasión. En aquellos territorios se documentan, a partir de finales del doscientos, libros de imágenes, como el encargado para Madame Marie (ca. 1285, París, BNF, N.Acq.fr.16251, fol. 35v) [fig. 217], a quien se invitaba a contemplar cómo al Señor se lo apoltronó maniatado y, manso, hubo de soportar cómo unos soldados le aplastaban las púas de su triste corona contra el cráneo, que –como santa Brígida afirmaría– emana sangre a borbotones.

La coronación del Salvador se había convertido en un episodio determinante en el camino hacia la cruz y el *Speculum Humanae Salvationis* contempló entre sus reflexiones tipológicas a «Cristo coronado de espinas», como antes habían sido elevados a la dignidad regia el bienaventurado rey David y su descendiente Zorobabel, o –según otras versiones– Darío I de Persia (Esd 4,24). La mayoría de los miniaturistas a quienes, en sucesivas ediciones desde Alemania a Italia, se encargó la ilustración de aquellas líneas del *Speculum*, reprodujeron las concreciones icónicas que se habían instalado entre los artistas del continente. De ellas son hijos genuinos un *Speculum* de Bolonia (1320-1340, Toledo, BC, 10.8, fol. 23v), o bien una edición colonesa del libro (1360-1370, Darmstadt, BU, 2505, fol. 38v) [fig. 218], en que Cristo, coronado de espinas e instituido con el cetro, asistía impasible a cómo la cohorte del pretor desgarraba su cráneo, le escupía –como los evangelios dictaban– y se burlaba de él con la loa evangélica, inscrita en sendas cartelas: *«Ave Rex Iudeorum»*.

Solo unos pocos editores del *Speculum* tomaron derroteros narrativos divergentes. En un libro para Yorkshire (ca. 1400, Nueva York, MoL, M.766, fol. 42v), se aventuraba bla asistencia a la coronación de María con una de las Santas Mujeres, en sintonía con la literatura –ya estudiada– que, en la época, se produjo sobre los dolores de la Virgen; y en una edición de Brujas (1440-1460, Nueva York, MoL, M.385, fol. 23v) [fig. 219], se visualizaba al Señor con la cabeza cubierta por un paño inmaculado, bañado en su sangre.

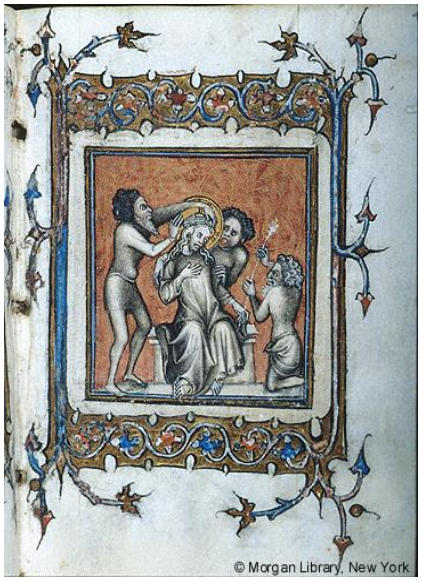


Figs. 217, 218 y 219. La coronación de espinas. *Libro de imágenes de Madame Marie*, ca. 1285. París, Bibliothèque Nationale de France, N.Acq.fr.16251, fol. 35v; *Speculum Humanae Salvationis* de Colonia,

1360-1370. Darmstadt, Universitätsbibliothek, 2505, fol. 38v; *Speculum* de Brujas, 1440-1460. Nueva York, Morgan Library, M.385, fol. 23v.

Aunque, seguramente, el producto más codiciado entre la alta alcurnia europea fueron los libros de horas ilustrados con imágenes de la historia de la salvación. En las páginas de aquellos manuscritos, la coronación de espinas –tipo de inclusión recurrente– recobró toda suerte de recursos, siempre destinados a conmover a los ilustres lectores del libro. En unas horas francesas (ca. 1375, Nueva York, MoL, M.90, fol. 49r) [fig. 220] se visualizaba el instante en que a Cristo le eran impuestas, simultáneamente, la corona y el cetro; en las *Horas* de Catalina de Cleves (ca. 1440, Nueva York, MoL, M.917, fol. 61r) se regresaba a las viejas ideas de la ceguera y de la permisibilidad de Pilato; en las *Horas* de Pierre de Bosredont (ca. 1465, Nueva York, MoL, G.55, fol. 35v) un guardia se ensañaba a varazos contra el reo; y en las *Horas* de Ana de Francia (1470-1480, Nueva York, MoL, M.677, fol. 15v) al escarnio asistía una multitud.

A los grandes éxitos de las bibliotecas bajomedievales todavía se sumó algún libro de menor incidencia, como *La Bouquechardière* de Jean de Courcy (1416-1422), historia en prosa de griegos y romanos, que conoció ediciones posteriores, en que se incluyeron –sin demasiado espacio al librepensamiento– imágenes de la Pasión a que los romanos y sus subordinados hebreos sometieron a Cristo. Así, los iluminadores de una edición de mediados del cuatrocientos (ca. 1460, Nueva York, MoL, M.214, fol. 83v), focalizaban su atención en el ensangrentamiento de la cabeza de Cristo, a manos de dos soldados que, con sendas varas entrecruzadas, hundían la corona de espinas sobre su cráneo.






Figs. 220 y 221. La coronación de espinas. Libro de horas francés, ca. 1375. Nueva York, Morgan Library, M.90, fol. 49r; libro de Pasión de Picardía, 1380-1399. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg.lat.473, fol. 9r.

Entre tanta brutalidad, no cabe extrañeza en que muchos artistas cargaran tintas –un tipo más– contra los verdugos de Cristo. Así, el iluminador de un libro de Pasión de Picardía (1380-1399, Roma, BAV, Reg.lat.473, fol. 9r) [fig. 221] los caracterizaba como judíos grotescos, con enormes ojos, narices prominentes y caricaturescos gorros, en un señalamiento antisemita comparable al reproducido en las pinturas murales de la iglesia –después luterana– de Ortenburg (último cuarto del s. XV). Y en la misma Alemania, el Maestro del Altar de la Regla, en su obra para la iglesia de San Agustín de Erfurt (1460), meditaba cómo un grupo de salvajes de rostros casi demoníacos descarnaban la cabeza de Cristo con una corona llena de espeluznantes púas. En este sentido hablaba Udalrich Pender, cuando en su *Speculum Passionis* (1507) afirmaba que la corona tenía setenta y siete espinas, y cada una tenía tres puntas[308].

Las patéticas imágenes tardomedievales vinieron a disponer, a los ojos de las comunidades de fieles, las vehementes narrativas pasionistas que el clero –regular y secular– bajomedieval produjo, desde escritorios y púlpitos, para mover a piedad a sus feligreses. En Alemania, el cartujo Ludolfo de Sajonia había legado, en su exitosa *Vita Christi*, un prototipo para la contemplación –mental y, desde luego, visual– de la coronación de espinas, cuando sin tapujos observaba:

> «Entonces la sangre, al ser arrancada de su cabeza por las espinas de la corona y brotar abundantemente, tiñó su cabeza y sus mejillas (…). La sangre tiñó toda Su cabeza, así

[308] Mâle, É., op. cit., 1931, p. 90.

> como la sangre extraída por los azotes y el sudor sanguinolento tiñeron todas las demás partes de Su cuerpo, de modo que no sólo decimos que Sus manos, pies y costado fueron rociados con sangre, sino que Cristo vino de Bosra con todas Sus vestiduras teñidas» (fol. 36r).

Los vecinos Países Bajos comprendieron el potencial que la retórica del impacto tendría sobre el fervor popular, en el que pronto arraigaron movimientos como la *Devotio moderna*, fruto de la incesante promoción de la teología empática, palpable en los textos de la época. A la contemplación de la coronación dedicaba un anónimo neerlandés su obra *Die dorne Croene ons Heeren* (Bruselas, BR, MS IV 115 (cat. no. 17) p. 44, 11. 167-177), en que escribía:

> «Luego te arrancaron sin piedad la corona de espinas de tu bendita cabeza, porque era demasiado ancha para pasar tu túnica por encima. Y tu dolor y tus profundas heridas se renovaron penosamente por esta extracción, porque un grupo de atormentadores te empujaba hacia abajo por los hombros heridos, mientras el otro te arrancaba parte del cabello que aún te quedaba, junto con la piel y la carne del cuero cabelludo que estaba enredada con las espinas y endurecida»

Por ilustración propia y/o a petición de la clientela, aquella retórica sanguinolenta arraigó, con la vehemencia requerida, en el pensamiento artístico europeo. Al tenor de la teología bajomedieval, la brutalidad de los verdugos de Cristo no conocía límites: en un alabastro de Nottingham (primera mitad del s. XV, Nueva York, MMA, 48.175.2) [fig. 222] coronaban a Cristo mientras lo flagelaban; y en una coronación anónima (ca. 1480, Colmar, MUn) [fig. 223], un guardia, preso de una ira irracional, lanzaba un banquillo al Salvador, al punto que sus colegas aplastaban la corona contra su cabeza. De hecho, uno de los principales síntomas visuales de la permeación de estos discursos en el panorama artístico europeo fue la lectura tumultuaria del episodio, latente en un retablo de Bohemia (1400-1410, Berlín, GG, 1219) [fig. 224] o en San Sebaldo de Núremberg (1433-1450), y pareja a las –ya estudiadas– interpretaciones masivas de la flagelación, así como a la aparición de la corona en cada tipo hasta la cruz[309].

[309] Mâle, É., op. cit., 1931, p. 93; Sanz, A., op. cit., p. 206.



Figs. 222, 223 y 224. Placa de alabastro de Nottingham, primera mitad del s. XV. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 48.175.2; coronación anónima, ca. 1480. Colmar, Musée Unterlinden; retablo de Bohemia, 1400-1410. Berlín, Gemäldegalerie, 1219.

En este contexto teológico y artístico, formó su singular universo visual El Bosco. Sus coronaciones de espinas de Londres (1490-1510, Londres, NG) [fig. 225] y de la colección real de El Escorial (ca. 1510) [fig. 226], destilaron las esencias de la incisiva teología pasionista neerlandesa, plasmadas sobre la tabla con recursos miméticos a medio camino entre la revolución del norte y el Renacimiento italiano, inmortalizado por Dürer. Un clásico como Gauffreteau Sevy (1967) aseguró sobre las coronaciones de Bosch que «jamás hasta entonces hubo pintor que plasmara con tanta verdad la perfidia y el sadismo de un rostro humano, lanzando su burla sobre el hombre-Dios que vino a salvar al propio hombre»[310]. A Sevy no le faltaba razón: una obra y otra visualizaban a Cristo coronado de espinas, rodeado –como el evangelista escribió– por una cohorte de guardias grotescos, que según Sebastián (1990), habrían encarnado los cuatro fluidos que santa Hildegarda de Bingen atribuyó al hombre primigenio, desequilibrados a raíz del pecado original: el melancólico, el colérico, el flemático y el sanguíneo.

Más allá de lecturas sofisticadas, lo que parece cierto es que, en coherencia con la tradición aprehendida por Bosch, entre aquellos caricaturescos personajes cabe reconocer –siguiendo la lectura de Sebastián– a los dos poderes implicados en la causa contra Jesús: el judío, encarnado en el personaje que, en El Escorial, porta un tocado de aires turcos y, sobre todo, una vara de mando, en cuya bola de cristal se aprecia el tipo de Moisés con

[310] Sebastián, S., «La originalidad iconográfica de la *Coronación de espinas* del Bosco», *Ars longa*, 1 (1990), p. 50.

las tablas de la Ley hebrea; y, por otro lado, el poder civil, reconocible en Londres, en el noble de perversas intenciones que entrega la caña a Cristo, con un collar de pinchos en el cuello, relacionado por Marrow (1979) con la costumbre automortificatoria –citada en textos del siglo XV– de llevar tales collares. De hecho, cuando El Bosco incluyó el tipo en las portezuelas de su *Tríptico de la Adoración de los Magos* (ca. 1494, Madrid, MP, P002048), no descuidó situar, junto a la coronación, la conversa cómplice de dos judíos.



Figs. 225 y 226. *La coronación de espinas*, El Bosco, 1490-1510. Londres, National Gallery; ca. 1510. El Escorial, Museo del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

En el seno de esta tradición ha de leerse, también, la aparición y el desarrollo de los panoramas de Pasión, nuevos perpetuadores de la homogeneidad visual europea, en la *Pasión de Cristo* de Hans Memling (ca. 1490, Turín, MRT) [fig. 32] o la de Lisboa (1495-1497, Lisboa, MNA) [fig. 33]. Como los panoramas acreditan, el conglomerado de ideas sádicas que el arte tardomedieval puso a disposición de las pulsiones empáticas de su Iglesia tuvo amplios ecos todavía avanzado el siglo XVI. En el *Altar de Herrenberger* (1519, Stuttgart, SG) [fig. 227], Cristo era escarnecido por un grupo de salvajes, que le sacaban la lengua, se descubrían y le estrujaban la corona de espinas; y Simon Bening, en el *Rosario Beatty* (ca. 1540, Dublín, CBCo, W.99, fol. 36r) [fig. 228], contemplaba a Cristo burlado y bañado en la sangre que las púas de la corona hacían brotar, ante la mirada cómplice de Pilato.




Figs. 227 y 228. Coronación de espinas. *Altar de Herrenberger*, 1519. Stuttgart, Staatsgalerie; *Rosario Beatty*, 1500-1520. Dublín, Chester Beatty Collection, W.99, fol. 36r.

Las corrientes teológicas y los paradigmas pictóricos gestados en Europa continental permearon en los reinos peninsulares desde los albores del cuatrocientos, gracias a las experiencias traídas por artistas hispanos, pero también a la llegada de creadores desde el norte, que convirtieron al ámbito hispánico en un obediente seguidor de las convenciones europeas. Tal fue el caso del borgoñón Nicolás Francés, autor de los murales de la vida de Cristo del claustro de la catedral de León (1459-1468) [fig. 229], en los cuales incluyó una monumental coronación, siguiendo los patrones aprehendidos en su tierra de origen. Según estos, Cristo coronado era escarnecido por la cohorte, con asistencia de Pilato y los príncipes de los judíos.



Fig. 229. La coronación de espinas. Pinturas de la vida de Cristo del claustro de la catedral de León, Nicolás Francés, 1459-1468.

Maestros extranjeros contribuyeron también a la configuración de la retablística hispana. Desde Flandes venía Pedro Dancart, diseñador del monumental retablo mayor de la catedral de Sevilla (1482-1564) [fig. 230] y, en el norte, el cabildo de la catedral de Oviedo confió a un nutrido equipo de artistas flamencos la obra de su nuevo retablo mayor: Giralte de Bruselas, Juan de Balmaseda, Guillermo de Holanda y Esteban de Amberes (1512-1517). Todos ellos convinieron, sobre unas raíces artísticas comunes, en retratar el escarnio de los soldados a Cristo tras entronizarlo como rey de los judíos.



Fig. 230. Retablo mayor de la catedral de Sevilla, Pedro Dancart (diseño), 1482-1564.

Sobre el sustrato autóctono y con las enseñanzas de los artistas extranjeros como garantes de actualidad, las escuelas locales protagonizaron su particular búsqueda de las posibilidades narrativas del tipo iconográfico. En Castilla, de ella tomaron parte activa

Juan Rodríguez de Toledo, quien en su *Retablo del arzobispo Don Sancho de Rojas* (1415-1420, Madrid, MP, P001321) [fig. 231] contemplaba a Cristo con la cabeza velada, recibiendo de manos de un guardia del pretorio la caña; o Alfonso de Sedano, pintor del armario de las reliquias de la catedral de Burgos (ca. 1495-1496), que, en la creciente demonización de Pilato, lo señaló como el instigador de aquella barbarie[311].





Figs. 231 y 232. La coronación de espinas. *Retablo del arzobispo Don Sancho de Rojas,* 1415-1420. Madrid, Museo del Prado, P001321; *La coronación de espinas,* Roderic y Francesc de Osona, ca. 1500, Madrid, Museo del Prado, P006901.

En la Corona de Aragón, los máximos exponentes de la pintura hispanoflamenca fueron los valencianos Roderic y Francesc de Osona. A una colaboración entre padre e hijo debemos una serie de tablas pasionistas, seguramente destinada al retablo mayor de Santa María de Alicante, que incluyó el prendimiento, el juicio de Pilato, el lavatorio de manos, la flagelación –ya estudiadas– y, por último, la *Coronación de espinas* (ca. 1500, Madrid, MP, P006901) [fig. 232]. Sobre el paradigma de los maestros del norte, los Osona dieron a luz una tabla de un abigarrado dinamismo y de una verosimilitud cautivadora. Alrededor de Cristo, centro compositivo y narrativo, se sucedían, hasta el hastío, las calamidades, canónicas y apócrifas: un guardia arrodillado le entregaba una caña, otros le estrujaban la corona y aún otro hacía sonar un cuerno en su oído.

[311] Hourihane, C., op. cit., pp. 6 y 299.

Las tropelías contra Cristo que los artistas hispanos cuatrocentistas idearon fueron producto genuino de la fervorosa religiosidad pasionista que los teólogos implementaron, desde escritorios y púlpitos. Una autora bien influyente, la clarisa sor Isabel de Villena, dedicaba el capítulo CLXIX de su *Vita Christi* a narrar *«Com lo Senyor fon coronat de dolorosa corona d'espines, per la qual perdé molta de la sua preciosa sang e, posant en la sua reverend mà una canya, escarniren aquel ab grans vituperis»* (pp. 375-376). Tal vez inducida por la visualidad artística de la época, la religiosa no dejaba espacio al librepensamiento: con todo lujo de detalles, describía cómo la cohorte maniató a Cristo; le impuso una corona en morfología de *«xapellet molt gros»*, se la comprimió contra el cráneo hasta la desangración y cómo, finalmente, le impuso una caña en la diestra.

A partir de los primeros compases del siglo XVI, los principales exponentes del Renacimiento hispano se adueñaron de las fórmulas de narración que sus maestros habían desarrollado, a la sombra de las inercias continentales, ambientándolas con arquitecturas de signo clasicista. Así lo hizo el mismo Damián Forment, escultor valenciano con sólidos conocimientos de la tradición italiana, en el retablo mayor de la catedral de Huesca (1520-1533). En su esencia, en el tipo iconográfico nada había cambiado: Cristo entronizado era escarnecido, con burlas y palos, por la cohorte del pretorio, con el beneplácito de las autoridades judías.

En la concreción del tipo iconográfico de la coronación de espinas, tanto el Renacimiento como el Barroco apenas pasaron de significar una variación estilística. Hasta entrada la modernidad, los vibrantes recursos narrativos gestados durante la baja Edad Media apenas cambiaron, más allá de complementos que, sin duda, aportaron mayor verosimilitud a las imágenes. En el proceso de perpetuación de las concreciones icónicas medievales tuvieron honda responsabilidad los grabadores que, a partir de mediados del siglo XV, estamparon aquellas imágenes en sus grabados, vías de difusión de modelos de una eficacia hasta entonces inaudita.

La primera generación de grabadores estuvo abanderada por Martin Schongauer, pionero en acuñar una estampa de la coronación (1470-1482, Cleveland, CMA) [fig. 233], cuya buena recepción acredita su reproducción en obras contemporáneas, como la sillería del coro de San Juan de Kitzingen, en Baviera (escuela de Riemenschneider, 1500-1510), o tal vez, en el primer grabado con el tipo iconográfico inciso por –un discutido– Albrecht Dürer (ca. 1500, Nueva York, MMA, 39.92.2).

El éxito del grabado de Schongauer era, en realidad, el éxito de una concreción icónica de profundas raigambres en la visualidad europea. La misma decisión continuista late en las estampas, inmediatas, de Lucas Cranach 'el Viejo' (1472-1453, Nueva York, MMA) e Israhël van Meckenem (ca. 1480, Washington DC, NGA) [fig. 234], partidario de dar rienda, con los recursos técnicos que los renacimientos ofrecían, a la idea multifocal en que venían ahondando muchos colegas de profesión. No por casualidad, en el grabado de Meckenem se simultanean los dos escarnios que refiere el Evangelio: el acaecido en la madrugada en el palacio del sumo sacerdote y la coronación de espinas, ocurrida durante la mañana en el pretorio, figurada siguiendo las convenciones más extendidas entre los artistas bajomedievales; al punto que el grabador, a semejanza de algún pintor alemán, regresa al manido recurso a la animalización de los verdugos de Cristo, en los dos perros que a sus pies[312].



Figs. 233 y 234. *La coronación de espinas*, Martin Schongauer, 1470-1482. Cleveland, Cleveland Museum of Art; Israhël van Meckenem, ca. 1480. Washington DC, National Gallery of Art.

Sin embargo, la visualidad pasionista en la Alemania del quinientos estuvo sobre todo marcada por las sucesivas propuestas que Albrecht Dürer legó en sus exitosas series de grabados, fuente visual para Marcantonio Raimondi (1500-1534, Nueva York, MMA, 17.37.251); y, seguramente también, para el modelador, augsburgués o nurembergués, de

[312] El recurso a la animalización, en el seno del tipo de la coronación se documenta también en un relieve en la iglesia del Santo Nombre de Jesús de Oberdischingen (Maestro Anton, 1501) y en la *Coronación* de Pietro della Vecchia (1626-1678, Milwaukee, PBHM).

un panel cerámico (1520-1530, Nueva York, MMA, 2015.388.3) o para el esmaltador galo Pierre Reymond (1535-1540, Los Ángeles, LACMA). Antes que ellos, Dürer, en su serie de *La Pasión*, había incluido una estampa (1512, Nueva York, MMA, 19.73.9) [fig. 235] en que, rehuyendo de la frontalidad mayestática instalada entre sus predecesores, aportó una visión cuasi indiscreta de lo sucedido aquella mañana. Observaba el grabador nurembergués cómo, en un rincón del palacio de Pilato, Cristo fue apoltronado, vestido con una capa púrpura, coronado de espinas y dotado de una vulgar caña, mientras los ancianos de la Ley urdían la estocada final contra el acusado.



Figs. 235 y 236. *La Pasión: Cristo coronado de espinas,* Albrecht Dürer, 1512. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 19.73.9; *La Coronación de espinas,* 1520-1530. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2001.167.

*La Pasión* de Dürer pudo haber inoculado interés por visualizar la coronación de perfil. Por influencia del maestro del grabado o por iniciativa personal, Lucas van Leyden se vio atraído por esta disposición icónica en un grabado de juventud (1509, Nueva York, MMA, 40.41.6) y en un dibujo posterior (1520-1530, Nueva York, MMA, 2001.167) [fig. 236]; y a finales del siglo, Hendrick Goltzius (1597, Cleveland, CMA) a ella. Asimismo, lo propio hizo, en la vecina Holanda, Maerten van Heemskerk en otros trazos (ca. 1548, Copenhague, SMK), si bien imbuidos por la corporeidad del Renacimiento italiano.

Aun así, el arte holandés del quinientos estuvo, como el alemán, definido por los lenguajes heredados de la religiosidad bajomedieval. El mismo Heemskerck, en una de sus pinturas (ca. 1550, Haarlem, FHM, os I-138) [fig. 237], regresaba a viejos recursos

expresivos: a soldados desgarrando el cráneo de Cristo, a otros sacando la lengua y a la presencia de Pilato y los judíos, como instigadores de aquella barbarie; huella medieval también latente en la obra de Aert Mijtens (segunda mitad del s. XVI, Estocolmo, NM, NM 755) o Lambert van Noort (1565, Antwerp, MBA, 452).



Fig. 237. *La Coronación de espinas*, Maerten van Heemskerk, ca. 1550. Haarlem, Frans Hals Museum, os I-138.

Ni tan siquiera durante el *quattrocento* y la primera mitad del *cinquecento* italiano se exploraron demasiados recursos disyuntivos de narración, más allá de sumar a las antiguas convenciones pormenores técnicos con que reforzar el valor mimético de las imágenes. Así se evidencia en el análisis de obras como el *Políptico de la Pasión* de Cavazzola (1517, Verona, MCas), los murales de la catedral de Cremona, de Girolamo Romanino (1519) o los frescos de Bernardino Luini para la Biblioteca Ambriosana de Milán (1522), que incluyó la coronación del *CAPVT REGIS GLORIAE SPINIS CORONATVR* [fig. 238].




Fig. 238. *CAPVT REGIS GLORIAE SPINIS CORONATVR,* Bernardino Luini, 1522. Milán, Biblioteca Ambrosiana.

En Italia, el tercer tercio del quinientos estuvo mediatizado por las propuestas de los grandes exponentes del manierismo. En la escuela de Venecia, Tiziano fue pionero en ahondar en la visualidad de la coronación, sobre la que trabajó en dos lienzos de madurez (1542-1544, París, ML; 1576, Múnich, AP) [fig. 239]. La comparación de ambos cuadros revela una progresiva depreciación del espacio, con que –en el camino al tenebrismo– focalizar la atención en los tormentos de Cristo: si en París Tiziano situó la coronación a la puerta del pretorio, presidida por un busto de *TIBERIVS CAESAR;* en Múnich, resolvió el ambiente con unos trazos edilicios y una lámpara, que rompe la nocturnidad de la escena; licencia apócrifa que busca acrecentar el dramatismo del lienzo. En cualquier caso, Tiziano proyectó sobre ambas obras una misma visión del tipo iconográfico, hija de largas inercias filtradas a través de las innovaciones técnicas renacentistas. Entronizado Cristo, los soldados se empeñaban ahora en estrujar la corona contra su tez.

La primera propuesta de Tiziano debió tener semejante éxito que, aún doscientos años más tarde, el ilustre veneciano Giandomenico Tiepolo (1772, Madrid, MP, P000357) acudió a ella para, sobre el paradigma manierista, reelaborar aquella imagen. La herencia más evidente de Tiziano radica en la fachada clasicista, con la imagen del emperador, que presidía la pintura de Tiepolo. No obstante, sobre el lienzo del artista dieciochesco laten otras transferencias menos obvias, sobre todo palpables en los roles que desempeñan los distintos miembros de la cohorte.

Regresando al manierismo, a Tiziano se sumó, pocos años después, un maduro Jacopo Tintoretto (1587-1592, Roma, MCp) [fig. 240], en un lienzo lleno de

gestualidades desligadas de la anquilosada tradición europea. El maestro veneciano concordaba con sus predecesores en la necesidad de visualizar a Cristo vestido con la púrpura, coronado de espinas y agarrando la caña. Retratarlo de este modo era la única vía para dar fe visual de lo narrado en el Evangelio. Si bien, lejos de la racionalidad preponderante, los soldados participantes en el escarnio se veían obligados, según la composición de Tintoretto, a colocarse en las más variopintas posturas, resueltas en potentes escorzos, reproducidos en otras obras contemporáneas, como la *Coronación* de Jacopo di Antonio Negretti (después de 1580, Rouen, MBA).



Figs. 239 y 240. La coronación de espinas. Tiziano, 1576. Múnich, Alte Pinakothek; Tintoretto, 1587-1592. Roma, Musei Capitolini.

El Barroco, gestado en torno a la cátedra de san Pedro sobre las raíces de la maniera veneciana y la teología de Trento, aportó al tipo vehementes cualidades expresivas, con que dimensionar los suplicios –físicos como psíquicos– soportados por Cristo, en vísperas de la muerte en la cruz. Los primeros planos, eficaces en su virulencia, se convirtieron en un recurso predilecto para muchos artistas. En Roma, y bajo el mecenazgo de los Farnese, Annibale Carracci (ca. 1596, Bolonia, PNa) [fig. 241] fue pionero en integrar al piadoso observante en la coronación, cuando invitaba a visualizar –en un plano cuasi indecoroso– a Cristo, maniatado y derrotado tras su largo periplo, siendo coronado de espinas por un verdugo, en un rincón obscuro.

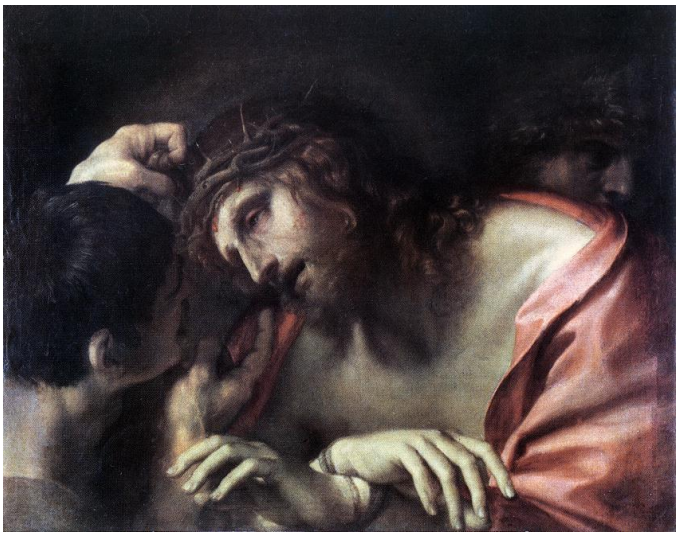


Fig. 241. *Cristo coronado de espinas,* Annibale Carracci, ca. 1596. Bolonia, Pinacoteca Nazionale.

Este invasivo recurso a la proximidad fue llevado al extremo por Caravaggio, en dos lienzos sucesivos dedicados al tipo iconográfico (1602-1604, Viena, KM, GG 307; ca. 1604, Prato, PAl) [fig. 242]. En Viena como en Prato, Merisi creyó en la espontaneidad de la cohorte que los evangelistas atestiguaron, pero que muchos antecesores obviaron, empecinados en visualizar la culpabilidad de los judíos en la Pasión de Jesucristo. Así se desprende de la ubicación de ambas escenas en estancias obscuras, a penas iluminadas por ventanucos, que aportan la luz necesaria para entrever cómo tres soldados –violentados por sus amos– han revestido a Cristo con un manto aterciopelado, le han entregado una vulgar caña y le han trenzado una corona de espinas, que ahora se empeñan –de acuerdo con la tradición visual– en clavarle en la cabeza; tormento en que insistió también Bartolomeo Manfredi (1610, Múnich, AP).



Fig. 242. *La Coronación de espinas,* Michelangelo Merisi, 'il Caravaggio', 1602-1604. Viena, KM, GG 307.

Con un mismo propósito interpelante, Domenichino, desde Bolonia (ca. 1635, Princeton, PUAM, y1987-46), volvía la mirada sufriente de Cristo hacia sus espectadores; y Andrea Sacchi (s. XVII, Madrid, MP, P000083), seguramente atraído por la propuesta de Annibale Carracci, enfrentaba el rostro iracundo del verdugo de Cristo con la imagen, sufriente pero serena, del Salvador coronado de espinas.

Las influencias del caravaggismo italiano, vehiculadas a través de las imágenes de la coronación de espinas, alcanzaron Holanda, de la mano de artistas renombrados del siglo de oro neerlandés, como Gerard van Honthorst, a quien se atribuyen dos lienzos que abordan el tipo iconográfico (ca. 1614, Los Ángeles, PGM; ca. 1622, Ámsterdam, RijM, no. 134) [fig. 243], diversos en su disposición icónica, pero hijos indistintos del gusto caravaggista por la teatralidad, expresada en los rostros y los contrastados matices lumínicos. Es más, las obras de Honthorst, destinadas a las casas burguesas del país, se revisten de una particular sorna, reinterpretada del pasaje evangélico. Alrededor de Cristo, dotado de las insignias regias convencionales, se organiza una reunión de guardias –en Los Ángeles vigilada de cerca por el sumo sacerdote–, que ríen joviales de la autodenominación real del reo. A la moda caravaggista todavía se unieron muchos otros pintores holandeses, como Hendrick ter Brugghen (1620, Copenhague, SMK), Dirck van Baburen (1623, Utrecht, MCU, StCC s9), en un cuadro que seguramente replica el de Merisi; Jacob van Oost (1661, Brujas, GM, 0000.GRO0672.I); o Godfried Schalcken (1700-1706, Múnich, BNM, 5248).



Figs. 243 y 244. La coronación de espinas. Gerard van Honthorst, ca. 1622, Ámsterdam, Rijksmuseum, no. 134; Anton van Dyck, 1618-1620. Madrid, Museo del Prado, P001474.

A Flandes apenas alcanzó el estilo caravaggista, latente en la obra de artistas como Jan Janssens (1621-1650, Gante, MBA, 1929-BA), porque muy pronto, la larga sombra de Rubens cubrió, sin oposición, el mercado artístico flamenco. El gran maestro amberino nunca trabajó sobre estas líneas del Evangelio, pero su discípulo predilecto, Anton van Dyck –el mejor pseudo-Rubens–, dejó hasta dos obras con este tipo iconográfico (1618-1620, Madrid, MP, P001474; Princeton, PUAM, y1975-12) [fig. 244], a cuya difusión entre obradores favoreció su reproducción en estampas, como las del flamenco Lucas Vorsterman (ca. 1630, Washington DC, NGA), causa de la reproducción de la obra flamenca incluso en los virreinatos hispánicos, de la mano de Angelino Medoro (San Francisco, Lima, 1590-1632) o de un pintor anónimo, documentado en la capilla de la Tercera Orden Franciscana de Lima (s. XVII).

En ambas obras, Van Dyck meditaba el instante clave del pasaje bíblico, es decir, aquel en que la guardia de Pilato imponía a Cristo la corona y la caña. Pero frente a la escualidez de Princeton, en el Prado el pintor flamenco ofrecía unos significantes más osados, entre los cuales se encontraba un perro –de consabida lectura–y unos curiosos asomados a la reja de aquella celda; detalle que Zuffi (2002) relacionaba con la imagen de los pastores asomándose por la reja del portal de Belén para ver a Jesús recién nacido[313]

[313] Zuffi, S., op. cit., p. 277.

y que pudo haber atraído a David Teniers 'el Joven' al pintar su versión de los hechos (1641, Londres, NG, NG6665).

Además, los Países Bajos españoles conocieron una vital actividad grabadora, de la mano de nombres propios, como Hieronymus Wierix (antes de 1619, Cleveland, CMA) o Jacques Callot, autor de un conjunto de estampas (1618, Middletown, DAC; 1624-1625, Washington DC, NGA; 1631, Washington DC, NGA) [fig. 245], que recogen una visión pública y manifiesta del último escarnio perpetrado contra Cristo, antes de cargarlo con la cruz. Los grabados de Callot se encuadran a las puertas del palacio del pretor, donde Cristo es maltratado ante la atenta mirada de la cohorte evangélica y de las autoridades, civiles y religiosas, de la provincia.



Fig. 245. *La coronación de espinas,* Jacques Callot, 1631. Washington DC, National Gallery of Art.

En las Españas existió, durante el seiscientos, una efervescente actividad artística en torno a estas líneas del Evangelio, amoldada a la religiosidad hispánica, en proceso de metamorfosis tras la Contrarreforma tridentina. Por aquellos años, Bernardino de Laredo había escrito, palpablemente imbuido por las *Revelaciones* de santa Brígida: «Item si piensas en la coronación, sea tu corazón la silla o sea la púrpura, y no haya alguna espina que no toque o lastime o te ensangriente los ojos…»[314].

Fruto genuino del –esforzado– encuentro entre la tradición autóctona y los preceptos de Trento fue el florecimiento, a partir de los albores de la centuria, de pasos procesionales destinados a las estaciones de penitencia de las confraternidades de Pasión castellanas. Desde Valladolid, Gregorio Fernández asumió –un pasaje más– el rol de

[314] Citado por Pulido Arriero, J., op. cit., p. 74.

fundador de una escuela imaginera en torno a la coronación de espinas. Obra inaugural de la pulsión hispana por visualizar a Cristo coronado fue el grupo escultórico que la cofradía vallisoletana de la Vera Cruz encargó a Fernández (ca. 1620), con el paso del tiempo reducido, al igual que el paso del flagelado, a la mínima expresión iconográfica. Sin embargo, como Martín (1987) afirmó, las capitulaciones de la creación, a manos de Francisco Díez de Tudanca, de una réplica del paso del maestro vallisoletano, revelan la concepción primigenia de la obra de Fernández, configurada por la imagen de Cristo, rodeada por tres sayones y un sanedrita[315]:

> «Christo en su tórculo sentado con vestidura purpura como está el de Valladolid, dos sayones que le estan coronando con sus orquillas, otro sayón que está delante de rodillas dándole la caña, otra figura detrás que está mirando la ejecución del castigo, este representa un juez del senado»

La descripción brindada por el documento segoviano concuerda con la concepción del tipo iconográfico que, pocos años más tarde, Fernández plasmó sobre la predela del retablo mayor de la catedral de Plasencia (1625-1630). Tal vez inspirándose en los grandes maestros del grabado alemán, el escultor talló una imagen desde un lateral, en que Cristo era avasallado por un grupo de guardias, alentados por un juez escondido. Posteriormente, la tradición imaginera en torno al tipo sería continuada por autores como Agustín de Perea (1687), autor de un paso para la hermandad del Valle de Sevilla.





Figs. 246 y 247. Paso de la *Coronación*, Gregorio Fernández. Valladolid, iglesia de la Vera Cruz; *La Coronación de espinas*, José de Ribera, primera mitad del s. XVII. Madrid, Museo del Prado, D005984.

[315] Martín González, J. J. «Los Pasos procesionales de varias figuras en Castilla-León». En: Pedrero Yéboles, E.; Hernández Alejandro, J. A.; Alba López, J. C. *et al*, *Actas del I Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, Zamora, 5-8 de febrero de 1987, Diputación Provincial de Zamora, Zamora, 1987, p. 126.

El mismo José de Ribera, 'el Spagnoleto', exploró las posibilidades narrativas de estos versículos del Evangelio en dos dibujos idénticos, en aguada y sanguina (primera mitad del s. XVII, Madrid, MP, D005984; 1625-1630, Londres, BMu, 1946,0713.1411) [fig. 247]. De ideas sucintas pero agresivas, aprendidas del caravaggismo napolitano, al artista valenciano se limitó a visualizar a un guardia arrastrado por un odio ciego, pegando con ira descontrolada a Cristo, entronizado con la púrpura y la caña.

La literatura barroca hispánica había sido menos vehemente. Sus autores gustaron en señalar a cristianos y artistas la necesidad de priorizar la meditación del relato bíblico, desde luego muy explícito en estas líneas y fuente última de la acusada continuidad del tipo iconográfico que de él se derivó. El jesuita Luis de la Palma, por ejemplo, venía a meditar:

> «Lo volvieron a desnudar para coronarlo de espinas, que no fue pequeña crueldad acabándose de cubrir con sus vestidos después de tantas llagas y derramamiento de sangre, volverle a desnudar, ni fue pequeña afrenta que un hombre de honra aparecer desnudo y azotado delante de tanta muchedumbre de soldados (…). Le vistieron una clámide de púrpura o vestidura de grana, o mejor dicho, lo envolvieron en un andrajo viejo que había sido clámide o vestidura de grana y eso por lo que da entender aquella palabra de San Mateo: *'Chlamidem coccioneam circunderumt ei'*» (p. 233-234).

En una misma pretensión canónica, Juan Interián de Ayala, en sus orientaciones al *Pintor Christiano,* lo instruía en la necesidad de abrevar sin cesar en las fuentes del Evangelio, no sin obviar las incorruptibles convenciones que, desde siglos atrás, se habían instalado en el panorama artístico europeo:

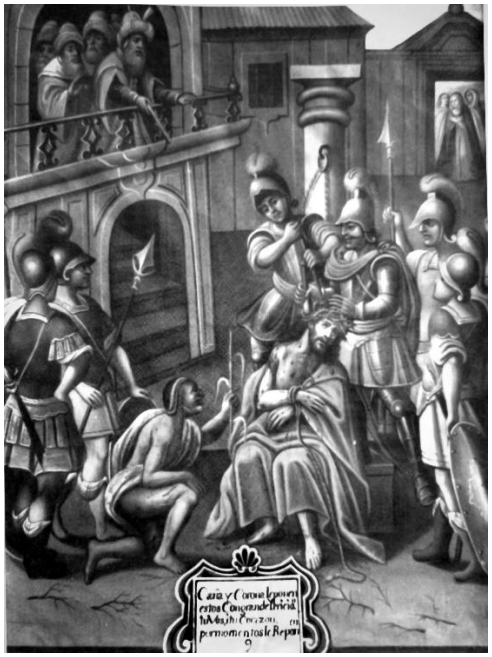
> «Píntese la corona del Señor tejida de penetrantes espinas, del modo que han acostumbrado pintarla habilísimos pintores, no a la manera de capacete, sino de una real diadema rodeando la cabeza por las sienes. El que por mofa dieran los soldados a Cristo un cetro vano y ridículo, esto es, una caña, lo expresan bastantemente los evangelistas (…). Pero no nos dicen que apretaron fuertemente sus manos ante el pecho; bien que ésta parece ser una costumbre comúnmente recibida por la Iglesia, no discrepando en este particular ni las pinturas ni los autores (…). Léa el pío y erudito pintor lo que sobre esto han escrito los evangelistas y tendrán abierto un campo exquisito y espacioso para representar semejante hecho» (cap. XV, p. 95).

La traslación allende el Atlántico de la visualidad de la coronación se vehiculó a través de las convenciones que Europa difundió durante la última Edad Media y que los artistas renacentistas y barrocos integraron en escenarios renovados. Como sus colegas europeos, los artistas virreinales desarrollaron pocas originalidades, sobre la recia base evangélica y la anquilosada tradición visual, transmitida a través de las estampas, como

sustento. De hecho, el corpus artístico virreinal de los siglos XVII y XVIII está plagado de imágenes basadas en el binomio secular de los guardias estrujando la corona de espinas –anular– contra el cráneo de Cristo y los compañeros burlándolo; desde Argentina, con la obra de Mateo Pizarro (Nuestra Señora de la Candelaria, Cochinoca, 1690-1710), hasta México (Santa Úrsula, Zimatepec, s. XVIII; Nuestra Señora de los Dolores, Xaltocán, 1765), pasando por Colombia y la obra de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos para la iglesia de San Ignacio de la capital (1657-1710) [fig. 248].

No obstante, en su recepción latinoamericana, el tema conoció creativas variantes tipológicas de carácter popular, desligadas de los impulsos homogeneizadores llegados desde la otra orilla del Atlántico. Así, el imaginativo pintor anónimo del ciclo pasionista de la iglesia del Pilar de Lima (s. XVIII) [fig. 249] encuadraba la escena en un patio interior, presidido por la columna donde, poco antes, los sayones habían flagelado a Cristo. De hecho, en continuidad narrativa con el tipo anterior, Pilato y los sanedritas continúan asomados al balcón del pretorio, mientras las tres Marías asisten, con piadoso dolor, a los tormentos que el Salvador ha de sufrir por la salvación humana; lectura mariológica que Juan Rodríguez Juárez había reproducido también (1694-1725, Lima, CLLA).

Por su parte, en una pintura del convento de Santa Catalina de Siena de Arequipa (s. XVIII) [fig. 101] se simultanearon, de manera inédita, los tipos de la coronación y de la presentación de Cristo al pueblo judío como *Ecce Homo*. Porque Cristo era coronado, mientras la judiada clamaba, de nuevo –según el testimonio de san Juan–, por la sangre en cruz del reo.

Figs. 248 y 249. La coronación de espinas. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 1657-1710. Bogotá, iglesia de San Ignacio de Loyola; s. XVIII. Lima, iglesia del Pilar.

### *Cristo es presentado al pueblo: el Ecce Homo*

*Ecce Homo* es la expresión latina que, según el testimonio de san Juan, sentenció Pilato al presentar al populacho judío a Jesús, en lo alto de la escalinata que conducía al palacio del gobernador[316]. Cristo –según meditaron literatos y artistas– debía presentar un estado deplorable, después de haberlo sometido a toda suerte de maltratos físicos y psíquicos. Pero, lejos de compadecerse, ante el enésimo intento de Pilato por exculpar a Cristo, la multitud, llegada a Jerusalén por la Pascua[317], jaleaba exacerbada crucificarlo. Relata el evangelista:

> «Volvió a salir Pilato y les dijo: 'mirad, os lo traigo fuera para que sepáis que no encuentro ningún delito en él'. Salió entonces Jesús fuera llevando la corona de espinas y el manto de púrpura. Díceles Pilato: 'aquí tenéis al hombre'. Cuando lo vieron los sumos sacerdotes y los guardias, gritaron: '¡Crucifícalo, crucifícalo!'. Les dice Pilato: 'tomadlo vosotros y crucificadle, porque yo ningún delito encuentro en él'» (Jn 19,4-6)[318].

[316] Aquel suceso se produjo en las escaleras del palacio del gobernador, antigua casa de Herodes. Una antigua tradición bizantina situaba el suceso en la iglesia de Santa Sofía, que se encontraba en el Tiropeón, cerca de la puerta de la explanada del templo de Jerusalén, hoy llamada *Bab al-Qattanin*. A partir del siglo XIV, con el nacimiento del Viacrucis, cuya primera estación era la condena a muerte, se pasa a ubicar el lugar en la Torre Antonia.
[317] Manassero, A., op. cit., pp. 225-226.
[318] De acuerdo con la *Vulgata*, el relato del *Ecce Homo* narraría: *«Et exiit iterum Pilatus foras et dicit eis: 'Ecce adduco vobis eum foras, ut cognoscatis quia in eo invenio causam nullam'. Exiit ergo Iesus foras, portans spineam coronam et purpureum vestimentum. Et dicit eis: 'Ecce homo!'. Cum ergo vidissent eum*

Los santos Padres observaron en aquel episodio el cumplimiento de las presuntas profecías de Jeremías, que ya se referían a que «entonces clamarán contra mí, pero yo no les haré caso» (Jr 11,9), y de Isaías, que observaba –entre otras referencias interpretadas en clave profética– cómo «desde la planta del pie hasta la cabeza no hay en él cosa sana, sino heridas, y moretones y llagas recientes; no están acuradas, ni vendadas ni suavizadas con aceite» (Is 1,6).

Sin embargo, la patrística siempre dedicó a este episodio una atención pareja a su exiguo tratamiento evangélico. En pasajes anteriores (los interrogatorios del sanedrín, el juicio de Pilato, la presentación de Barrabás, etc.) había quedado suficientemente clara la intención de los judíos de crucificar a Cristo y la incomodidad de Pilato ante los falsos cargos que se le imputaban a aquel justo. Aun así, Cirilo de Alejandría tomaba el relato de Juan como pretexto para versar sobre la humanidad de Cristo:

> «Lo mismo que en Adán venció [Satanás] a toda naturaleza humana, sometiéndola al pecado, así ahora [Satanás] es vencido por ella. Ciertamente [Jesús] era un hombre, aunque también era Dios por naturaleza, que no conoció el pecado. Y lo mismo que después de la transgresión, la condena de uno se extendió a todos, así también por obra de la justicia de uno solo llega a todos los hombres la justificación que da la vida. Por el primer Adán estamos enfermos por la maldad de la desobediencia y por su maldición; en cambio, por medio del segundo Adán somos enriquecidos por su obediencia y bendición» (*Comentario al Ev. de Juan*)[319].

En otro plano de la interpretación, Juan Crisóstomo predicaba sobre el virtuosismo del pretor, enfrentándolo al odio –aquí explícito– del populacho hebreo, cuando afirmaba: «Pilato, como resultado de oír sólo unas pocas palabras, deseaba liberarlo, mientras que los judíos persistían en su ataque, gritando: '¡Crucifícalo!' (…), sin darse cuenta de que la verdad es exaltada por los obstáculos» (*Homilías sobre el Ev. de Juan,* 84,2)[320].

Estos débiles cimientos teológicos, evangélicos y patrísticos, son los que explican el –mediático– silencio que planeó sobre estos versículos durante el primer milenio de la visualidad artística cristiana. El arte paleocristiano ignoró el pasaje y, en la senda clásica, los reinos germánicos obviaron la posibilidad de visualizarlo[321]. Como Schiller (1972) ya subrayó, solamente los *scriptoria* otonianos osaron, en su perpetua pulsión por ensanchar

*pontifices et ministri, clamaverunt dicentes: 'Crucifige, crucifige!'. Dicit eis Pilatus: 'Accipite eum vos et crucifigite; ego enim non invenio in eo causam'»* (Jn 19,4-6).

[319] Trad. esp. BCPI, vol. 4b, p. 383. Lleva a Pusey 3,63.

[320] Trad. esp. BCPI, vol. 4b, p. 384. Lleva a PG 59,457-458: BPa 55,265.

[321] Castelfranchi, L. y Crippa, M. A. (dir.), *Iconografia e arte cristiana*, vol. 1, San Paolo, Turín, 2004, p. 615.

los límites narrativos de la Pasión, a trazar –todavía con ciertas vacilaciones– las primeras propuestas de visualización del pasaje de san Juan. El *Codex Egberti* (977-993, Tréveris, WBST, 24, fol. 82r) [fig. 250] y, siguiendo su modelo, la *Perícopa de Enrique III* (s. XI, Bremen, BU, b.21, fol. 53v) [fig. 251] recogían sendas ilustraciones que simultaneaban, balbuceantes, la coronación con la presentación de Cristo ante su pueblo. En efecto, en un manuscrito como en otro, la presentación de Pilato servía igual para que los soldados se postraran ante su –autodenominado– rey, como para que otros judíos clamaran por su sangre.




Figs. 250 y 251. ¿Coronación de espinas y *Ecce Homo*? *Codex Egberti*, 977-993. Tréveris, Wissenschaftliche Bibliothek der Stadt Trier, 24, fol. 82r; *Perícopa de Enrique III*, s. XI, Bremen, Universitätsbibliothek, b.21, fol. 53v.

El desarrollo de aquellos nuevos códigos de narración en el seno de los *scriptoria* otonianos maduró entre las páginas de la *Biblia de Ripoll* (primera mitad del s. XI, Roma, BAV, Vat.lat.5729, fol. 369v) [fig. 203], primera obra en incluir una visualización cierta del *Ecce Homo*. Una visualización diagramática del pretorio bastaría al lector de la Pasión para comprender cómo Pilato, presionado por los ancianos de la *Mishná*, presentó a Jesús ante sus súbditos, que clamaban a gritos por su crucifixión.

Ahora bien, es preciso desterrar la idea de la ignorancia bizantina sobre el pasaje que Réau (1957) y Schiller (1972) sembraron, y que, hasta tiempos muy recientes, otros escritores han reproducido. El tetraevangeliario constantinopolitano de París (s. XI, París, BNF, gr.74, fol. 206r) –más tarde replicado por el *Evangeliario de Iván Alexander* (1356,

Londres, BL, Add.39627, fol. 264r)– [fig. 252], incluyó, a medio camino entre el juicio de Pilato y la subida al Calvario, una enigmática imagen que, con toda probabilidad, cabe identificar con el pasaje de Juan. En el palacio de Pilato, figurado con un sencillo arquillo, Cristo comparece a instancias del sumo sacerdote y su guardia, prestos para detenerlo y cargarlo definitivamente con la cruz[322].



Fig. 252. *¿Ecce Homo?* Evangeliario constantinopolitano, s. XI. París, Bibliothèque Nationale de France, gr.74, fol. 206r.

En Bizancio se encuentra, a buen recaudo, la fuente del amplio –en la medida que escasamente visibilizado– desarrollo que el tipo iconográfico conoció en el ámbito veneciano a partir del siglo XII. El mismo ciclo musivo de la basílica de San Marcos (s. XII) [fig. 204] incluyó –como se analizó– el tipo iconográfico, aparejado con la coronación de espinas. Y a él siguieron, durante el *trecento,* pintores de las ciudades satélite de la Serenísima, al tenor de la religiosidad que los franciscanos habían inculcado en aquellas tierras, sobre las enseñanzas de san Buenaventura, que ya había afeado la ansiosa «sed» de sangre de los judíos[323]: en Verona, un retablo con la historia de la salvación (1340-1360, Verona, MCas, No. 362) [fig. 253] visualizaba –en canónica fidelidad– cómo, tras haber mandado flagelar a Cristo, Pilato volvía a presentar al acusado a los príncipes de los judíos, que con gestos invasivos lo obligaban a sentenciar a la muerte en cruz a aquel inocente. Esta tradición icónica fue la que recogieron los iluminadores de una *Evangelica Historia* milanesa (tercer cuarto del s. XIV, Milán, BA, L.58 sup.SP.II.64,

[322] En esta disposición icónica reiteró, más tarde, un tríptico de Rímini (primera mitad del s. XIV, New Haven, YUAG, 1871.9).
[323] Poppi, A. M., op. cit., p. 89.

fol. 51v), cuando abstraían a Pilato, recién salido de su palacio, presentando a Cristo a sus inferiores.



Fig. 253. *Ecce Homo,* sentencia de Pilato y salida hacia el Calvario. Retablo veronés, 1340-1360. Verona, Museo di Castelvecchio, No. 362.

Pese a la acreditada existencia de un sustrato visual medieval, de Bizancio hasta Aquisgrán y Venecia, la difusión y el pleno desarrollo del tipo iconográfico, bajo los términos visuales hoy reconocibles, no se logró hasta entrado el siglo XV, como producto genuino de las imágenes –mentales y, después, artísticas– que los pasionistas europeos crearon en sus obras. En la prehistoria del cristocentrismo bajomedieval, en el siglo XII, Bernardo de Claraval ya afeaba a los hebreos el error cometido, todavía con sentido misericordioso, lejos de la vehemencia antisemita que inundó la literatura pasionista desde el trescientos:

> «La paciencia de Dios, y su benignidad sobre todo, empujó a los judíos a la conversión; porque el amor afable ama incluso a los que soporta, y los ama ardientemente (…). Judíos: sois piedras que estáis hiriendo una piedra más blanda, y de ella brotan las armonías de la piedad y el perfume del amor» (Sobre la Pasión del Señor, cap. 9, p. 51).

Más tarde, Juan de Caulibus, en sus *Meditaciones vite Christi* narraba: «Pilato y todo el pueblo lo sacaron afuera públicamente así engañado, y tocado con una corona de espinas y un manto de púrpura. Ved a Dios y ahora cómo está con el rostro caído en tierra ante tanta multitud gritando y gritando: 'Crucifícale, crucifícale', y burlándose e insultándolo, como si fueran más sabios que él» (cap. LXXVI, 79-84, p. 267)[324].

En fechas no lejanas, Ludolfo de Sajonia había recreado cómo Pilato presentó a Cristo ante el populacho y les enumeró, con ánimo de liberarlo, las crueles castigos a que

[324] El texto latino original de Caulibus relataba: *«Pilato et toto populo adducunt eum foras publice sic illusum, et portantem spineam coronam et purpureum vestimentum. Cerne pro Deo et nunc eum quomodo stat facie ad terram demissa coram tanta multitudine vociferante et clamante: 'Crucifige, crucifige', et super eum deridente et insultante, quasi sapienciores eo fuerint».*

lo había sometido. El Cartujano dibujaba en las piadosas mentes de sus lectores a Cristo azotado, coronado de espinas, envuelto con el manto púrpura y dotado de la caña, y ante él exclamaba: *«Mira donchs cristià lo teu rey, lo tey creador, redemptor e mestre, ab quina mansuetut ab quina humilitat pacientment ho soporta, perquè a tu faça delliure de les afliccions e penes eternes…»* (*Lo quart del Cartoxà, De hora de tercia*, fol. 39v).

Sobre el sustrato mendicante, los teólogos de la *Devotio moderna* neerlandesa desempeñaron un papel decisivo en el ensanchamiento narrativo –imaginación mediante– y la consiguiente popularización del pasaje de san Juan. Así, por ejemplo, el autor ignoto de un *Tratado de la Pasión* (Bruselas, BR, MS IV 115 (cat. no. 5), fol. 136r-v) se recreaba a propósito del *Ecce Homo* escribiendo:

> «Así que Pilato lo tomó y lo llevó al pueblo, y lo exhibió horriblemente. Y gritando al pueblo a gran voz, dijo: *Ecce Homo,* he aquí el hombre. Pero no tenía forma de hombre, porque se lee que el santo rostro de nuestro amado Señor estaba miserablemente transformado y desfigurado como si hubiera sido un hombre leproso; porque los asquerosos mocos y la inmunda saliva amarilla de los inmundos malhechores yacían cocidos y secos sobre su santo rostro, y su sagrada sangre roja había desbordado densamente su rostro, colgando de él en grandes coágulos de tal manera que el rostro del Señor parecía como si estuviera cubierto de forúnculos y llagas, porque estaba todo lleno de magulladuras»[325].

En aquel versículo ahondó también un fraile franciscano colonés anónimo, autor del *Fasciculus mirre* (primera mitad del s. XVI, Leiden, BU, MS Lett. 357; cat. no. 19, fol. 163r), libro devocional de amplísima difusión en los Países Bajos de la primera mitad del quinientos:

> «Oh, mira con tus ojos interiores al Señor de Señores y al Rey de Reyes, tan herido, tan ensangrentado, tan deforme. La púrpura sólo se tiñe dos veces, pero el cuerpo de Jesús se tiñó más. Fue teñido en Su Flagelación, en Su Coronación de Espinas y en Su Crucifixión. Oh Padre en la eternidad, mira si éste es tu hijo que está tan lastimosamente herido, tan deformado, tan abandonado, tan desechado y tan escarnecido por su propio pueblo. Oh Dios, Padre celestial, ahora bien, podría preguntarse lo que dijo el profeta Isaías en su capítulo sesenta y seis: '¿Quién es éste que viene de Edom?'»[326].

La candente religiosidad pasionista que aquellos teólogos lograron implantar, con la literatura empática como sustento teórico y los púlpitos como altavoz, llenó las librerías de las grandes casas del continente de libros piadosos, para la meditación intimista de los dolores de Cristo y de su virtuosa Madre. La atención que los pasionistas centroeuropeos

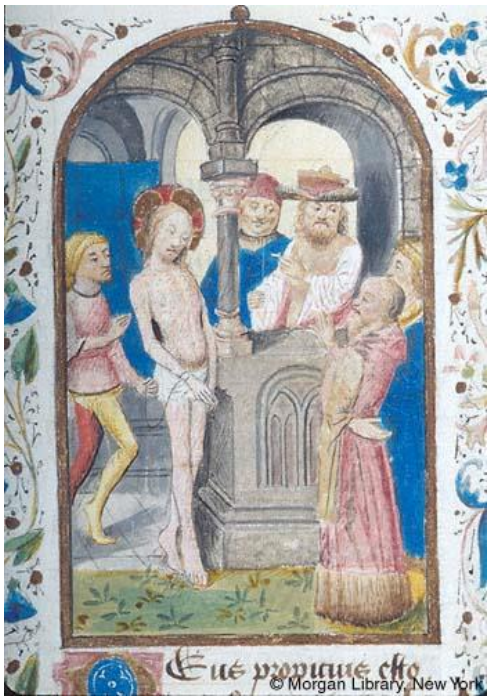
[325] Citado por Marrow, J. H., op. cit., pp. 53-54.
[326] Citado por Marrow, J. H., op. cit., pp. 50-51.

venían dedicando al *Ecce Homo* motivó a muchos clientes –y por las inercias del mercado, a los artistas– a visualizar entre las páginas de sus libros al Salvador siendo presentado ante el populacho judío. De hecho, en el corpus artístico tardomedieval se evidencia una clara seriación de las imágenes, transferidas –en un sinfín de influencias cruzadas– entre estos libros piadosos, las pinturas sacras y los primeros grabados.

El producto más cotizado por las bibliotecas nobiliarias fueron los libros de horas, fértil erial para el desarrollo del tipo del *Ecce Homo*. Desde el segundo cuarto del siglo, entre los iluminadores de tales manuscritos se difundió una construcción icónica que fue conreada, con variantes accesorias, en decenas de talleres. Cristo habría de ser visualizado en pie, cabizbajo, semidesnudo, coronado de espinas y, cuando se preciara, maniatado y sosteniendo la caña que la cohorte del pretor le había entregado. Flagelado y burlado por su pueblo, ahora comparecía, a voluntad de Pilato, en lo alto de la *Scala* del pretorio –en Letrán santificada–, ante las exclamaciones sanguinarias del populacho, radicalizado por las autoridades religiosas.

Esta disposición icónica se bosqueja, ya hacia 1440, en un libro de horas francés (Filadelfia, FL, Lewis EM 18.4, recto) o, más tarde, en una edición de Amiens (ca. 1460, Nueva York, MoL, M.194, fol. 143r) [fig. 254], que ofrece una versión menos tumultuaria del relato de Juan, por la cual la decisión de crucificar a Cristo habría pesado únicamente sobre los príncipes de los judíos[327].

[327] Los príncipes de los judíos, en mayor o menor número, son los que determinan la condena contra Cristo en un libro de oración de Núremberg (ca. 1450, Nueva York, BM, MA 77, fol. 8v), en unas horas de Tournai (Maestro de Eduardo IV, 1480-1490, Nueva York, MoL, M.171, fol. 12r), en una perla de oración (comienzos del s. XVI, Nueva York, MMA), en un libro de horas parisino (primer cuarto del s. XVI, Auxerre, BC, Treasury, 20, fol. 8v), en la serie tridentina de tapices de Pieter van Aelst (1511-1528, Trento, MD), en un dibujo de Federico Zuccaro (1540-1609, Nueva York, MMA, 80.3.485), en un grabado de Augustin Hirschvogel (1548, Washington DC, NGA), en un libro de horas flamenco (ca. 1550, Princeton, PUL, Garrett 132, fol. 20v), en un grabado de Adriaen Collaert (1570-1618, Ámsterdam, RijM), en un relieve en la iglesia de San Miguel de Herbstadt (1598), en el *Ecce Homo* de Frans Francken II (principios del s. XVII, Madrid, MP, P001521), en una pintura de Francisco Martínez, en el colegio de San Miguel de Belén (1740-1775);







Figs. 254 y 255. La presentación de Cristo al pueblo judío, el *Ecce Homo*. Libro de horas de Amiens, ca. 1460. Nueva York, Morgan Library, M.194, fol. 143r; *Horas de Pierre de Bosredont,* ca. 1465. Nueva York, Morgan Library, G.55, fol. 36r.

En cambio, en otros volúmenes se impone una distancia, de virtudes mayestáticas, entre el estrado donde se encuentra Cristo y la calle, donde se agolpa el populacho judío; unas veces conectados por la escalera romana, como en dos horas neerlandesas (ca. 1480, Nueva York, MoL, M.330, fol. 39r; ca. 1490, Princeton, PUL, Garrett 53, fol. 67v); pero otras muchas incomunicados. Así lo apreciamos, con vehemencia creciente, en las *Horas* de Pierre de Bosredont (ca. 1465, Nueva York, MoL, G.55, fol. 36r) [fig. 255], en unas parisinas (1471-1485, Nueva York, MoL, M.815, fol. 55r) o en otra edición holandesa (Maestro de los Ojos Oscuros, 1495-1505, Princeton, PUL, Garrett 57, fol. 11v)[328].

[328] Los altos estrados se documentan también en un libro de oración de Núremberg (ca. 1450, Nueva York, BM, MA 77, fol. 8v), en una miniatura alemana (1480-1490, Washington DC, NGA), en un *Ecce Homo* del Maestro de Delft (1480-1500, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-2090), en una perla de oración (comienzos del s. XVI, Nueva York, MMA), en un libro de oración de Brujas (primer cuarto del s. XVI, Princeton, PUL, Garrett 63, fol. 80r), en unas horas de Utrecht (1500-1510, Nueva York, MoL, M.166, fol. 34v), en el *Rosario Beatty* (1500-1520, Dublín, CBCo, W.99, fol. 36v), en la serie tridentina de tapices de Pieter van Aelst (1511-1528, Trento, MD), en las *Horas Da Costa* (ca. 1515, Nueva York, MoL, M.399, fol. 25v), en el *Libro de oración de Claude de France* (ca. 1517, Nueva York, MoL, M.1166, fol. 11v), en el *Altar de Herrenberger* (1519, Stuttgart, SG), en un grabado de Hans Sebald Beham (1522, Washington DC, NGA), en un dibujo de Federico Zuccaro (1540-1609, Nueva York, MMA, 80.3.485), en un grabado de Augustin Hirschvogel (1548, Washington DC, NGA), en un libro de horas flamenco (ca. 1550, Princeton, PUL, Garrett 132, fol. 20v), en la *Predela de Estamariu,* de esta población catalana (1550-1575, Barcelona, MNAC, 015940-002); en un grabado de Cornelis Galle I (1586-1650, Ámsterdam, RijM, RP-P-1904-413), en una miniatura de Zacharias Dolendo (1596-1598, Ámsterdam RijM, RP-P-2007-725-9), en el grabado de Hendrick Goltzius (1597, Wellington, TP), en un relieve en la iglesia de San Miguel de Herbstadt (1598), en el *Ecce Homo* de Frans Francken II (principios del s. XVII, Madrid, MP, P001521), en una estampa de Václav Hollar (1607-1677, Washington DC, NGA), en un dibujo de Nicolaes Knüpfer (1640-1650, Los

Prueba de los itinerarios de ida y vuelta que ciertos modelos protagonizaron, entre las bibliotecas y los obradores de los pintores, yace en la proliferación de los altos estrados en la pintura centroeuropea bajomedieval. Friedrich Herlin, en una tabla con este tipo iconográfico (1468, Noerdlingen, MN), hacía reconocer el palacio de Pilato haciendo memoria, en su interior, de la columna de la flagelación; el –llamado– Maestro del Altar de Aachen, en un *Retablo de la Crucifixión* (1492-1495, Liverpool, NM) [fig. 86], hacía comparecer a Cristo sobre una clase de pasarela elevada, conectada con el pretorio; y una amplia pléyade de panoramas de Pasión (Hans Memling, ca. 1490, Turín, MRT; 1495-1497, Lisboa, MNA; ca. 1500, Lovaina, MML) [figs. 32, 33 y 148] reservaron un lugar para la famosa escalera.

Si bien, *Pasión* de Lovaina fue la única en su género en incluir el consuetudinario recurso a la animalización, en los dos perros que revolotean entre los ancianos de la Ley, cuya corrupción moral señalan sus aparatosos atuendos. Desde que, en la madrugada, se celebrara el interrogatorio en el palacio de Caifás, el empeño de los narradores –en la teología como en el arte– por señalar la culpabilidad de los príncipes de los judíos en la revuelta contra Cristo no había cambiado un ápice. En un contexto poco propicio para lo hebreo, un *Ecce Homo* de Westfalia (ca. 1451-1500, Colonia, WRM, 0156), los judíos gritaban –amparándose en el relato bíblico– *«tolle tolle crucifigeu[m]»* y *«tolle crucifige eum»* (Jn 19,5)[329]. Incluso, en los pinceles de Bernard van Orley (ca. 1510), en una tabla

Ángeles, PGM), en un grabado de Cornelis Galle II (1610-1678, Ámsterdam, RijM, RP-P-1904-425), en las estampas de Jacques Callot (ca. 1618, Washington DC, NGA; ca. 1631, Washington DC, NGA), en la pintura de Juan Martín Cabezalero (1668, Madrid, MP, P008440), en un plato con el *Ecce Homo* de De Roos, que sigue el grabado de Goltzius (primer cuarto del s. XVIII, Ámsterdam, RijM, BK-NM-12400-67); en una estampa de Jan Luyken (1703, Ámsterdam, RijM, RP-P-1896-A-19368-2168), en el *Ecce Homo* de Tomás de Merlo (1716-1739, Antigua Guatemala, MAC), en una pintura de Francisco Martínez, en el colegio de San Miguel de Belén (1740-1775); en un grabado sobre el tipo de Giovanni Domenico Tiepolo (1747-1749, Ámsterdam, RijM, RP-P-1950-500), en una pintura de José Joaquim da Rocha (1786, Salvador de Bahía, MAB) o en un dibujo de Jurriaan Andriessen (1799, Ámsterdam, RijM, RP-T-00-1064).

[329] El pueblo judío, sobre todo compuesto por guardias, pero también por civiles, que clama por la sangre de Cristo, también aparece en una miniatura alemana (1480-1490, Washington DC, NGA), en un *Ecce Homo* del Maestro de Delft (1480-1500, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-2090), en un libro de oración de Brujas (primer cuarto del s. XVI, Princeton, PUL, Garrett 63, fol. 80r), en unas horas de Utrecht (1500-1510, Nueva York, MoL, M.166, fol. 34v), en el *Rosario Beatty* (1500-1520, Dublín, CBCo, W.99, fol. 36v), en las *Horas Da Costa* (ca. 1515, Nueva York, MoL, M.399, fol. 25v), en el *Libro de oración de Claude de France* (ca. 1517, Nueva York, MoL, M.1166, fol. 11v), en el *Altar de Herrenberger* (1519, Stuttgart, SG), en un grabado de Hans Sebald Beham (1522, Washington DC, NGA), en un grabado de Cornelis Galle I (1586-1650, Ámsterdam, RijM, RP-P-1904-413), en una miniatura de Zacharias Dolendo (1596-1598, Ámsterdam RijM, RP-P-2007-725-9), en el grabado de Hendrick Goltzius (1597, Wellington, TP), en la *Predela de Estamariu*, de esta población catalana (1550-1575, Barcelona, MNAC, 015940-002); en un dibujo de Nicolaes Knüpfer (1640-1650, Los Ángeles, PGM), en un grabado de Cornelis Galle II (1610-1678, Ámsterdam, RijM, RP-P-1904-425), en las estampas de Jacques Callot (ca. 1618, Washington DC, NGA; ca. 1631, Washington DC, NGA), en la pintura de Juan Martín Cabezalero (1668, Madrid, MP, P008440), en un plato con el *Ecce Homo* de De Roos, que sigue el grabado de Goltzius (primer cuarto del

de la catedral de Tournai uno de los soldados llevaba un palo en la boca, en una actitud cuasi animal[330].

En una retórica antisemita cristalina, El Bosco (ca. 1476, Frankfurt, SK) [fig. 256] afeaba cómo un grupúsculo de hebreos, de rostros caricaturescos y desmesurados ropajes, se arremolinaba a los pies del pretorio, para exigir a Pilato –un turco hebreizado de pleno derecho– la sentencia definitiva contra Cristo. Aún con la lejanía de Jerusalén, a cualquier observador debía resultar familiar aquella imagen, ambientada, a propósito, en contextos urbanos de época, en que no faltaron caudalosos ríos, fortalezas bajomedievales, casonas nobiliarias e incluso algún *beffroi* centroeuropeo (Maestro de la Santa Sangre, 1520-1525, Madrid, MP, P001559; Pieter Aertsen, ca. 1550, Utrecht, MCU, RMCC s26).



Figs. 256 y 257. La presentación de Cristo al pueblo judío, el *Ecce Homo*. Hieronymus Bosch, 'el Bosco', ca. 1476. Frankfurt, Städel Museum; Quentin Matsys, 1518-1520. Madrid, Museo del Prado, P002801.

Siguiendo el singular universo visual del maestro, el taller de Bosch produjo una cruenta imagen de la presentación de Cristo ante el pueblo (ca. 1510, Indianápolis, IMAN, 2014.88). Sin embargo, fue el pintor flamenco Quentin Matsys quien, en dos tablas (s. XVI, Coímbra, MNa; ca. 1515, Madrid, MP, P002801) [fig. 257][331], llevó al extremo la

s. XVIII, Ámsterdam, RijM, BK-NM-12400-67); en una estampa de Jan Luyken (1703, Ámsterdam, RijM, RP-P-1896-A-19368-2168), en el *Ecce Homo* de Tomás de Merlo (1716-1739, Antigua Guatemala, MAC), en un grabado sobre el tipo de Giovanni Domenico Tiepolo (1747-1749, Ámsterdam, RijM, RP-P-1950-500), en una pintura de José Joaquim da Rocha (1786, Salvador de Bahía, MAB) o en un dibujo de Jurriaan Andriessen (1799, Ámsterdam, RijM, RP-T-00-1064).

[330] Marrow, J. H., «Inventing the Passion in the Late Middle Ages». En: Kupfer, M. (ed.), *The Passion Story. From Visual Representation to Social Drama*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2008, p. 43.

[331] Grubb, N., *The Life of Christ in Art*, Artabras, Nueva York, Londres, París, 1996, p. 100.

demonización de los verdugos –por acción u omisión– de Cristo. Ultrapasadas las burlas de Bosch, en los pinceles de Matsys el pueblo hebreo adquiere dimensiones demoníacas, logradas mediante rasgos caricaturescos y un cúmulo de gestos enloquecidos, que juntos, sumergen al espectador en una algarabía irrespirable.

El pueblo judío, representado por el sanedrín y gobernado por Pilato, jamás quiso ver –como la patrística y sus seguidores medievales afirmaron una y otra vez– la verdad que residía en Cristo. En esta clave cabría interpretar el uso, en un *Ecce Homo* del Maestro de los Medallones de Coburgo (ca. 1500, Houston, MBA) o en el altar mayor de Güstrow (Jan Bormann, 1522), de un gesto de ceguera deliberada, en que los judíos apartaban, con la ayuda de las palmas de sus manos, su mirada del reo a quien estaban tratando de matar.

En otro plano interpretativo, algunos artistas invitaron a sus clientes a acompañar –en la lógica de la religiosidad bajomedieval– a la Dolorosa, al punto que el pueblo judío clamó por la ejecución de su Hijo. La literatura mariana de la época, compilada por obras como las *Horas Croesinck* (ca. 1494, Nueva York, MoL, M.1078, fol. 104v), había dado cabida a la presentación de Cristo en el pretorio. Hijos de aquel intimismo de raíz mariana fueron el Maestro de la Leyenda de San Jorge, que en su *Ecce Homo* (ca. 1460, Colonia, WRM 118) [fig. 258] imaginó el compungimiento sufrido por María y san Juan; o, poco después, Jan Mostaert (ca. 1475, Nueva York, MMA, 1982.60.25) [fig. 259], que, en un arrebato de piedad, visualizó cómo la Virgen se desvanecía, al escuchar las acusaciones que dos prohombres vertían sobre su Hijo.




Figs. 258 y 259. La presentación de Cristo al pueblo judío, el *Ecce Homo*. Maestro de la Leyenda de San Jorge, ca. 1460, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 118; Jan Mostaert, ca. 1475. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1982.60.25.

El dramaturgo castellano Lucas Fernández, en su *Auto de la Pasión* (ca. 1500), instruía a los potenciales intérpretes de su drama en que debían «mostrar un Eccehomo de improvisso para provocar la gente» y, acto seguido, reproducir ante su figura malherida unos sentidos versillos:

> «Mira este cuerpo sagrado
> cómo está lleno de plagas,
> muy herido y desgarrado;
> todo está descoyuntado:
> ¿Viste nunca tales llagas?»[332].

Desde un siglo atrás, los reinos peninsulares venían acogiendo en su acervo piadoso imágenes del *Ecce Homo,* a imitación de las que, en Centroeuropa, los grandes maestros estaban produciendo, como algún artista autóctono viajero alcanzó a saber y las que los artistas norteños emigrados mostraban públicamente.

El Reino de Castilla fue el destino de un sinnúmero de pintores centroeuropeos, empapados de ideas lejanas y ansiosos por tomar parte en el mercado artístico. Uno de ellos fue Nicolás Francés, a quien el cabildo de la catedral de León confió la iluminación de su claustro, con un ciclo de murales sobre la vida de Cristo (1459-1468) [fig. 260], en

[332] Citado por Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), op. cit., p. 827 y González Montañés, J. I., op. cit., p. 374.

el cual incluyó la presentación del Salvador ante su pueblo, en vísperas de su muerte en la cruz, culminación de la historia de la salvación. Visualizaba el artista borgoñón, bajo términos visuales poco ordinarios, cómo Pilato, levantándose de su sede, presentaba a Cristo ante una multitud de judíos, en que se reconoce a numerosos soldados y a la corte de sumos sacerdotes al completo.




Fig. 260. La presentación de Cristo al pueblo judío, el *Ecce Homo*. Pinturas de la vida de Cristo del claustro de la catedral de León, Nicolás Francés, 1459-1468.

La maestría de los artistas llegados desde Centroeuropa dejó honda huella sobre la tradición local, que, como muchas otras, hasta entonces ni siquiera había explorado las posibilidades narrativas del pasaje del evangelista. El pintor hispanoflamenco Fernando Gallego sin duda partió del fértil sustrato norteño, conocido bien de primera mano –en la estancia en Flandes que algunos autores le atribuyeron– o bien a través de grabados, para la configuración icónica de su celebrado *Retablo de Ciudad Rodrigo* (1480-1488, Tucson, UAM) [fig. 261]. De la tradición centroeuropea procedía la división del espacio en dos niveles: el tradicional estrado escalonado, en que Cristo era presentado por Pilato, bajo las palabras *ECCE·OMO;* fuera del –impuro– palacio del gobernador, los guardias y sus príncipes vociferaban entre gestos exagerados: *CRVCIFIGE·CRVCIFIGE·EVM*, replicando a algunas imágenes de la piedad norteña.



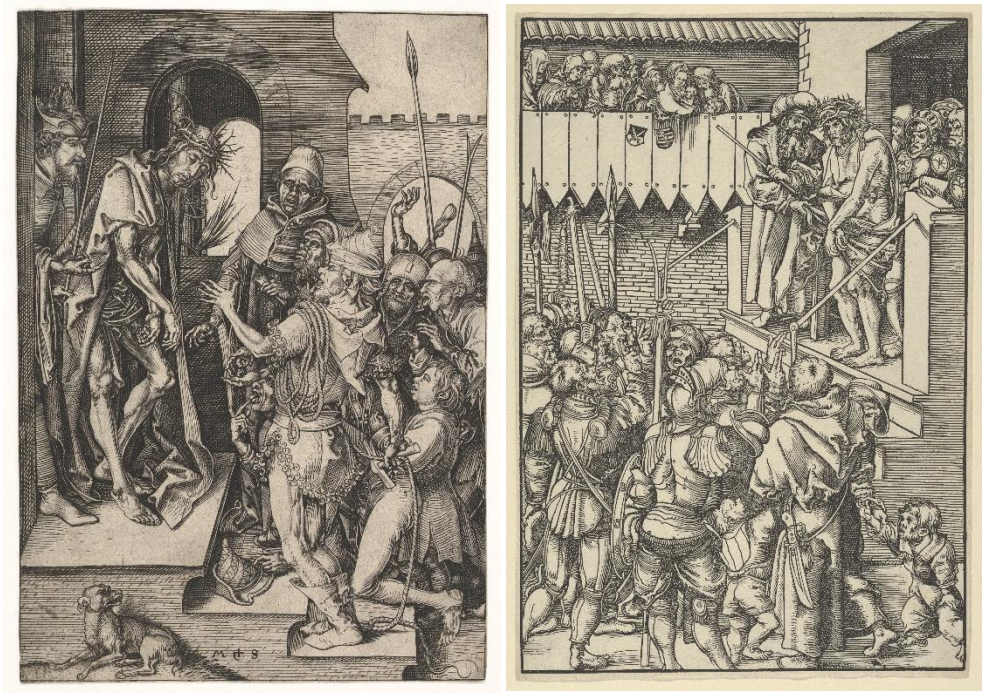

Figs. 261 y 262. La presentación de Cristo al pueblo judío, el *Ecce Homo*. *Retablo de Ciudad Rodrigo,* Fernando Gallego y taller, 1480-1488. Tucson, Collection of The University of Arizona Museum of Art; retablo mayor de la colegiata de Bolea, Maestro de Bolea, 1490-1503.

Esta disposición icónica dual, fiel al Evangelio en la medida que exitosa entre los talleres artísticos, fue la escogida, a finales del cuatrocientos, por Enrique Egas, en la obra del retablo mayor de la catedral de Toledo (1498-1504); y, en el crisol pirenaico, por el Maestro de Bolea, autor del retablo mayor de la colegiata de esta población oscense (1490-1503) [fig. 262].

Una vez más, a la difusión de las concreciones icónicas configuradas, sobre papel y tabla, en los últimos compases del medievo, contribuyó decisivamente la producción, a partir de mediados del cuatrocientos, de estampas grabadas, cuya dispersión transgredió los mismos límites del continente europeo. Los grabadores supieron recoger, con las dotes del miniaturista, la tradición aprehendida de los grandes maestros tardomedievales. En la escuela alemana de finales de siglo, pionera en la producción de estampas, Israhël van Meckenem (1455-1503, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-1107) o Martin Schongauer (1470-1482, Nueva York, MMA, 58.510) [fig. 263] ofrecieron al corpus artístico grabados que compilaban los recursos expresivos que sus predecesores pusieron a disposición de la religiosidad de su época. Lejos de caducar, la continua producción de estampas acrecentó, hasta entrado el quinientos, la producción de imágenes medievalizantes, como acreditan

los ecos que la estampa de Schongauer se ganó entre los iluminadores (comienzos del s. XVI, Eichstaätt, BBS, Ms. 428, fol. 15v)[333].

Nada había cambiado en las estampas de Meckenem y Schongauer respecto a la tradición anterior. Cristo, reventado tras el largo escarnio a que los judíos lo sometieron, era presentado al pueblo por Pilato, hermanado con sus inferiores. Bajo las escaleras del pretorio, se agolpaba un gentío enloquecido, en el que no faltaban sacerdotes, soldados ni incluso niños, en referencia a la sanguinaria afirmación que el pueblo judío pronunció al escoger soltar a Barrabás: «¡Su sangre sobre nosotros y sobre nuestros hijos!» (Mt 27,24). No en balde, Meckenem y Schongauer –como algún seguidor (1491, Middletown, DAC)– asimilaban a aquellos salvajes con perros rabiosos atados, quizá en una semblanza de las sogas que los soldados portan, preparados para detener a Cristo y llevarlo, al fin, camino del patíbulo.



Figs. 263 y 264. La presentación de Cristo al pueblo judío, el *Ecce Homo*. Martin Schongauer, 1470-1482. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 58.510; Lucas Cranach 'el Viejo', 1472-1553. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 31.58.10.

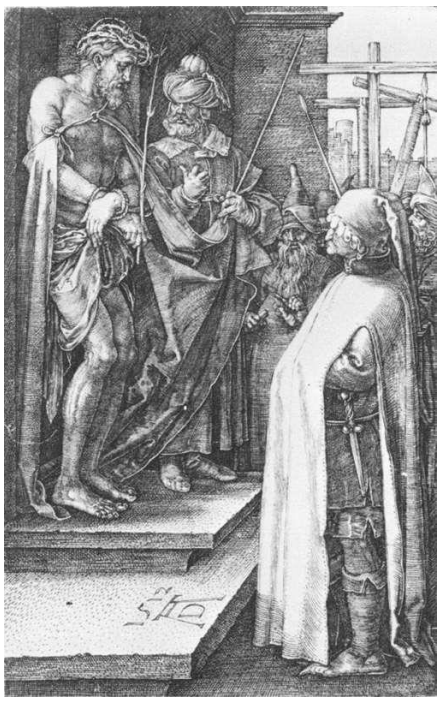
Aún con el fuerte impulso que la tradición bajomedieval ejerció, algunos de los grandes nombres propias del grabado alemán lograron introducir, en medio de imágenes deudoras de viejas inercias, cualidades expresivas renovadas. Lucas Cranach 'el Viejo'

[333] Hamburger, J. F. «Another Perspective: The Book of Hours in Germany». En: Hindman, S. y Marrow, J. H. (eds.), *Books of Hours Reconsidered,* Harvey Miller Publishers, Turnhout, 2013, p. 125.

(1472-1553, Nueva York, MMA, 31.58.10) [fig. 264] así lo hacía al introducir, en lo alto del palacio del pretor, una tribuna en que se entremezclan los judíos, las madres con sus hijos y una enigmática mujer velada, que, sobre las huellas de la tradición bajomedieval, cabría identificar como la Virgen María. Y con una misma pretensión tumultuaria, Lucas van Leyden (1510, Londres, BMu, 1868,0822.603) ubicó los hechos en una gran plaza, llena de grupúsculos de judíos.

Aunque Albrecht Dürer fue, con su vasto bagaje, el más original de los grabadores de su generación. Así, si en la prematura *Gran Pasión* (1498-1499, Nueva York, MMA, 19.70.4) seguía la estela tardomedieval, en un *Ecce Homo* posterior (1512, Middletown, DAC) [fig. 265], en un halo de originalidad, enfrentaba a Cristo contra el sumo sacerdote, respaldado por otros ancianos de la Ley y sus esbirros, que ya blandean las tres cruces que ciertos grabadores bajomedievales dieron a construir a la guardia del pretorio. La genialidad del grabador nurembergués fue emulada en unas horas ilustradas de su ciudad (ca. 1520, Nueva York, MoL, M.896, fol. 2) o en una tabla aragonesa con el tipo iconográfico (1510-1550, Barcelona, MNAC, 064106-001); y, seguramente, pudo interferir en la creación de sendas estampas en las manos de Johann Sadeler I (1560-1600, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-6013) y de Christoph Murer (1592, Los Ángeles, PGM), que ahondaron en la idea, premonitoria, de las cruces[334].

[334] Las cruces, ya blandidas o en construcción, fueron también visualizadas en el grabado de Hendrick Goltzius (1597, Wellington, TP), en una estampa de Václav Hollar (1607-1677, Washington DC, NGA), en un grabado de Cornelis Galle II (1610-1678, Ámsterdam, RijM, RP-P-1904-425), en las estampas de Jacques Callot (ca. 1618, Washington DC, NGA; ca. 1631, Washington DC, NGA), en un plato con el *Ecce Homo* de De Roos, que sigue el grabado de Goltzius (primer cuarto del s. XVIII, Ámsterdam, RijM, BK-NM-12400-67); en el *Ecce Homo* de Tomás de Merlo (1716-1739, Antigua Guatemala, MAC), en una pintura de Francisco Martínez, en el colegio de San Miguel de Belén (1740-1775); en un grabado sobre el tipo de Giovanni Domenico Tiepolo (1747-1749, Ámsterdam, RijM, RP-P-1950-500), en una pintura de José Joaquim da Rocha (1786, Salvador de Bahía, MAB) o en un dibujo de Jurriaan Andriessen (1799, Ámsterdam, RijM, RP-T-00-1064).




Figs. 265 y 266. *Ecce Homo,* 1512. Middletown, Davison Art Center; *Ecce Homo,* Lucas Cranach 'el Viejo' y 'el Joven', 1522. Breslavia, Nationalmuseum.

Aun así, las ideas clasicistas importadas por Dürer apenas transgredieron el plano ornamental. Todavía avanzado el siglo XVI, algunos prohombres del arte germano, como Lucas Cranach 'el Viejo' y 'el Joven' (1522, Breslavia, MN) [fig. 266], dieron continuidad a las ideas compositivas de sus maestros, filtradas bajo ambientes a la romana. En la tabla de los Cranach se simultaneaba la presentación de Cristo ante el pueblo según san Juan, refrendada por el *ECCE HOMO* que rotula uno de los frisos, con la asimilable amnistía de Barrabás, que los sinópticos recogen, figurada en el personaje vulgar que dos soldados sacan de la prisión, entre los gritos caprichosos del populacho.

Aquella era la solución más verosímil para entablar una coherencia, sobre el soporte artístico, de los relatos de los cuatro evangelistas. Y en virtud de ello, dos vidrieras centroeuropeas (Maestro de la muerte de Absalón, 1500-1510, Ámsterdam, RijM; 1510-1530, Ámsterdam, RijM, BK-1984-48) [fig. 267] o Pieter de Jode 'el Viejo', en uno de sus grabados (1585, Ámsterdam, RijM), hicieron comparecer a Barrabás detrás detrás de las rejas de una cárcel ubicada en el semisótano del pretorio.



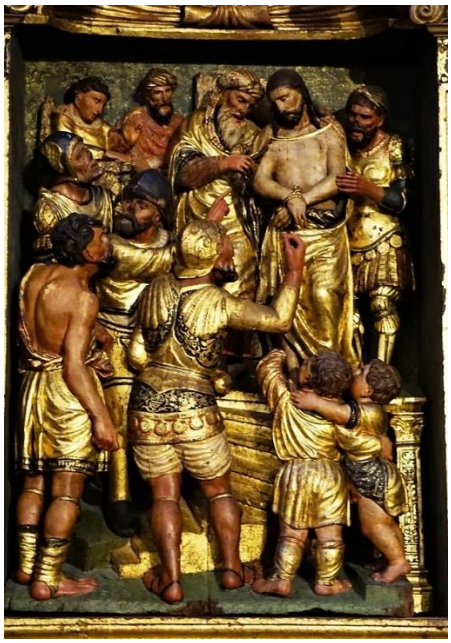
Fig. 267. Vidriera con el *Ecce Homo*, Maestro de la muerte de Absalón, 1500-1510. Ámsterdam, Rijksmuseum.

En unas inercias comunes, la tradición hispana del quinientos recaló –con pocas concesiones a la originalidad– en las convenciones creadas en Centroeuropa, replicadas por los artistas autóctonos del siglo XV y, a la postre, difundidas por los grabadores del norte. Los viejos modelos, conocidos por cualquiera de estas vías, convencieron incluso a los más convencidos clasicistas. Llegado de Italia, el corpus retablístico del valenciano Damián Forment continuó apegado a la vieja escuela, si bien reelaborada bajo escenarios y figuraciones de depurado clasicismo. Del norte al sur de Europa y de un lado al otro del Mediterráneo, en los retablos mayores de las parroquias de San Pablo (1511-1531) y San Miguel de los Navarros de Zaragoza (1534-1542) [fig. 268], o en el retablo pétreo de la catedral de Huesca (1520-1533), Forment visualizó a Cristo siendo presentado por Pilato –un judío, como quienes lo arropan– ante un grupo de soldados de pieles obscurecidas, en lo alto de la escalinata del pretorio.

Por su parte, el pintor toledano Juan Correa de Vivar (segundo tercio del s. XVI, Madrid, MP, P000670) [fig. 269] abstrajo del relato del evangelista una conversa entre Pilato, que parece presentar a Cristo como un justo, y el pueblo judío, que apremia a su gobernador a crucificarlo, como el gesto iracundo de uno de los soldados expresa. Este era el mensaje que, años atrás, sor Isabel de Villena había reproducido en su *Vita Christi*, al relatar *«Com Pilat tragué Jesús defora així coronat e turmentat, e tot cobert de sang, per moure a pietat aquells cans rabiosos, los quals ab gran gúria cridaren que fos crucificat»*. Meditaba la religiosa clarisa cómo Pilato, creyendo que habría satisfecho la

sed de sangre del populacho, les presentó a Cristo con un largo parlamento, en que insistía en su exculpación y apelaba a su compasión, deslizando una nueva analogía animal:

> *«¡Ara veus ací, senyors! Jo el vos porte ací defora perquè conegau e clarament vejau que jo no trobe en ell causa neguna de mort. El tan bé castigat que em par deveu ésser contents, e siau certs d'ací avant ell no gosarà posar la llengua en vosaltres (...). Del seu regne no us cal dubtar, car bé podeu veure quant l'he jo poc estimat que no li he donat correcció d'home d'estat, ans lo he fet assotar, qui és lo pus minve càstic que a home se pot donar (...). E d'aquí avant jo no delibere més afligir aquest home, e per ço el vos he tret ací, que siau moguts a pietat, vista la sua pena, car hom és de la vostra natura. Sien mogudes les entràmenes vostres a compassió, e no sia la crueltat vostra pus fera que de bèsties salvatgines, les quals, si veen alguna bèstia semblant de si nafrada o per altres perseguida, totes li vénen en ajuda e li socorren de son poder»* (cap. CLXX, pp. 376-378).





Figs. 268 y 269. *Ecce Homo,* retablo mayor de San Miguel de los Navarros de Zaragoza, Damián Forment, 1534-1542; Juan Correa de Vivar, segundo tercio del s. XVI. Madrid, Museo del Prado, P000670.

En la Italia del *cinquecento,* Antonio da Correggio dio a luz a una patética imagen (ca. 1526, Londres, NG, NG15) [fig. 270], cuya exitosa recepción en los círculos artísticos italianos acredita su reproducción en sendos grabados de Agostino Carracci (1587, Nueva York, MMA, 53.600.2118) y Pietro Antonio Leone Bettelini (1783-1812, Nueva York, MMA, 47.100.400). En los límites de la imaginería devocional, Correggio contemplaba a Cristo sufriente siendo presentado por Pilato a los judíos, ante la desolación de María.

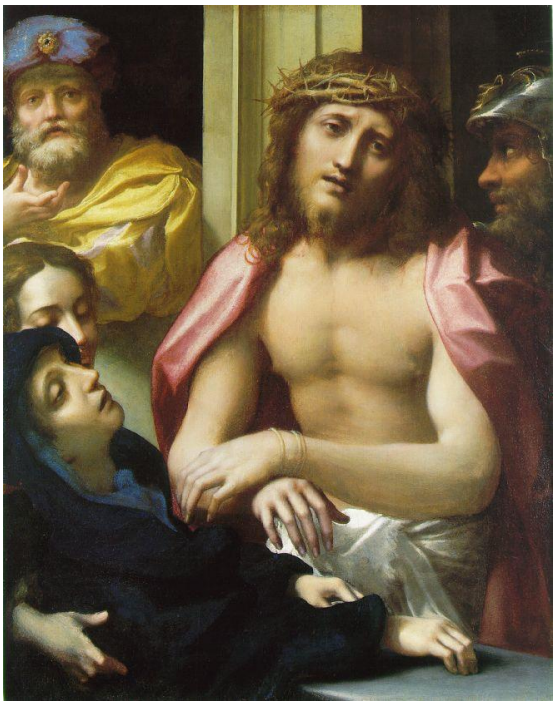


Fig. 270. *Ecce Homo* o *Cristo presentado al pueblo,* Antonio da Correggio, ca. 1526. Londres, National Gallery, NG15.

Sin embargo, la segunda mitad del quinientos estuvo sobre todo dominada por las propuestas de los grandes maestros del manierismo veneciano. El mismo Tiziano cultivó el tipo iconográfico hasta en dos lienzos de madurez, que bien pudieron crear nuevos horizontes en la visualización de estos versículos del Evangelio. Buen conocedor de los cánones europeos, en su primer *Ecce Homo* (1543, Viena, KM, GG 73) [fig. 271] el gran maestro veneciano reelaboró viejas convenciones. La –escrita, predicada y, ya entonces, muy visualizada– escalera del pretorio fue, sin atisbo de duda, el lugar escogido para situar aquel episodio. En lo alto de su palacio, Pilato presentaba a Cristo, con una sonrisa cómplice, al pueblo judío que se había reunido allí. Los príncipes de los judíos, mezclados entre la multitud, habían conseguido –según los evangelistas– su propósito adoctrinador y la respuesta del pueblo era, así, inmediata: con las manos alzadas, la multitud congregada de hombres, mujeres y niños pedía la sangre de Cristo, por entonces ya ensangrentado y coronado rey de burlas. Al punto que un grupo –inédito, como anecdótico– de jinetes, se preparaba para conducir a Cristo camino del patíbulo.

Cuando, a penas tres años más tarde, Tintoretto pintó una obra con el tipo iconográfico (1546-1547, São Paulo, MASP), la propuesta de Tiziano influyó profundamente en él. De hecho, en ciertos pormenores, el lienzo de Tintoretto es una réplica del pintado por el maestro. Más allá de las figuras protagonistas, en él reaparecen la escalinata del pretorio, los jinetes e incluso el mismo perro que Tiziano pintó.





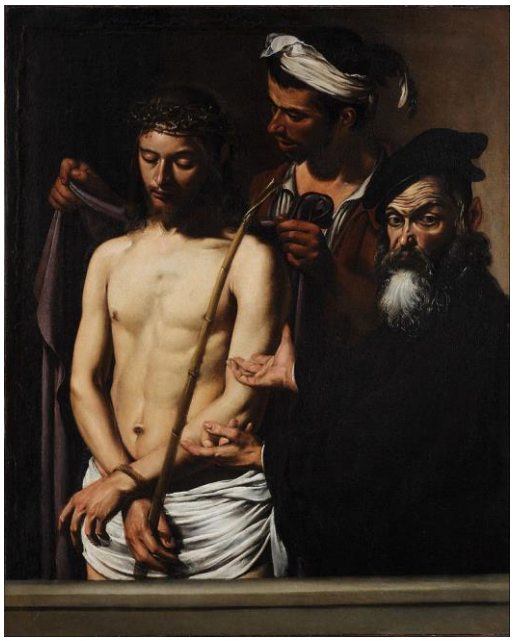
Figs. 271 y 272. Ecce Homo, Tiziano, 1543. Viena, Kunsthistorisches Museum, GG 73; 1565-1570, Madrid, Museo del Prado, P000042.

En el ocaso de su vida, Tiziano volvió a enfrentarse al tipo iconográfico en un lienzo (1565-1570, Madrid, MP, P000042) [fig. 272]. En el transcurso de apenas veinte años, las viejas narraciones tumultuarias, hijas del contexto europeo de la época, dieron paso a un cuadro mucho más sintético. En el interior de una estancia oscura –equiparable a la figurada en la *Coronación* (1576)–, Pilato consensuaba con sus inferiores la sentencia contra Cristo, desentendiéndose –tal y como los evangelistas habían afirmado– de los ataques falaces de aquellos. De hecho, en un mismo sentido, Giuseppe Scolari en un grabado (finales del s. XVI-comienzos del s. XVII, Cleveland, CMA) narraba que el pretor habría irrumpido en la estancia donde la cohorte estaba burlando a Cristo, para zanjar sus intenciones para con él.

Como Correggio, Tiziano o Scolari acreditaron, durante la baja Edad Media y la primera modernidad, en el pensamiento artístico en torno al *Ecce Homo* latió, con vigor creciente, una propensión a sintetizar la narración bíblica en sus tres figuras protagonistas: Cristo abatido, el necio Pilato y el representante del pueblo judío, cuya redoblada fuerza expresiva podría visualizar el hecho evangélico, sin necesidad de derivas milimétricas[335]. Pues bien, los artistas barrocos ahondaron, con inusitado seguimiento, en aquellas vías de narración, coherentes con la contemplación visual de la humanidad de Cristo que Trento propugnó, en su continua promoción de narraciones visuales vehementes y claras.

El mediático *Ecce Homo* recién atribuido a Caravaggio (1605-1609, Cp) [fig. 274] constituye el último descubrimiento de una prolífica línea discursiva, que durante el siglo XVI se comandó desde los obradores del norte de Italia. Se ha convenido en señalar que Merisi fue hijo –insurrecto– de los planteamientos del manierismo, de los que bien pudo haber heredado la idea de visualizar al *Ecce Homo* desde un vehemente primer plano. Ya en el primer cuadro pintado sobre él (1604, Génova, GPB) [fig. 273], Caravaggio parecía pretender arrancar una sentencia al espectador, en la mirada y los gestos severos de Pilato. La situación de Cristo, hundido entre tanto agravio, habría movido a cualquier observador a piedad: al borde del balconcillo a que los artistas medievales ya dieron credibilidad, un guardia cubría ahora sus espaldas, tras haberle espetado la caña. El célebre «Caravaggio perdido», pocos años posterior, resulta así, en mucho, una reinterpretación –más sintética si cabe– de la primera obra.

[335] En esta variante del tipo cabe incluir, asimismo, una sanguinolenta miniatura de Jean Pichore, la pintura de Giovanni Antonio Bazzi, 'Il Sodoma' (1540-1549, Nueva York, MMA, 1996.261), una estampa de Johannes Valdor I (1590-1645, Ámsterdam, RijM), un *Ecce Homo* de la escuela británica (finales del s. XVI-comienzos del s. XVII, Londres, DPG), la plaqueta de un anónimo alemán (finales del s. XVI-comienzos del s. XVII, Nueva York, MMA), en un dibujo de Giovanni Andrea Ansaldo (primer tercio del s. XVII, Madrid, MP, D002954), un lápiz anónimo (s. XVII, Madrid, MP, D002229), una pintura de Mathieu Le Nain (s. XVII, París, ML, MNR 39), un grabado de Dirk van Hoogstraten (1606-1640, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-48.955), el *Ecce Homo* de Giovanni Battista Caracciolo, 'Battistello' (ca. 1610, Nápoles, MNCa); el *Ecce Homo* de Juan Antonio de Frías y Escalante (tercer cuarto del s. XVII, Madrid, MP, P003114),




Figs. 273 y 274. *Ecce Homo,* Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1604. Génova, Galleria del Palazzo Bianco; 1605-1609, Colección particular.

En el norte, transgrediendo viejas inercias neomedievales –todavía tangibles, por ejemplo, en las estampas de época–, Peter Paul Rubens (1612, San Petersburgo, MEr, ГЭ-3778) [fig. 275] convino con Caravaggio reunir al observador entre quienes determinaron, a los pies del pretorio, el destino final de Cristo. Delante del espectador, el Salvador, con la piel surcada por las cicatrices de los flagelos, coronado de espinas y, ahora, revestido con la clámide púrpura, se presentaba ante el pueblo con la dignidad propia del vencedor.

A semejanza del maestro amberino, su discípulo predilecto, Anton Van Dyck (1622-1625, Londres, CG) [fig. 276], reproducía aquella misma disposición icónica, bajo términos aún más simples: la imposición de la capa por parte de un soldado racializado –casi invisible, a causa del tenebrismo– era suficiente para reconocer el tipo representado. Aunque la imagen del pseudo-Rubens buscaba sobre todo contemplar el cuerpo de Cristo antes de subir al Calvario; propensión teológica y artística de raíces empáticas que, durante el Barroco, dio como producto genuino a un sinnúmero de imágenes conceptuales –dignas de un estudio monográfico– de Cristo como *Ecce Homo,* especialmente abundantes en las ultracatólicas Españas.



Figs. 275 y 276. *Ecce Homo,* Peter Paul Rubens, 1612. San Petersburgo, Museo del Ermitage, ГЭ-3778; *Ecce Homo,* Anton Van Dyck, 1622-1625. Londres, Courtauld Gallery.

La Europa protestante, y con particular esmero la efervescente Holanda calvinista, cosechó con recurrencia la visualidad de estas líneas del Evangelio. Aun sin los intereses devocionales que les dieron pleno sentido, las profundas influencias del Barroco italiano entrometieron en Holanda los *Ecce Homo* de primer plano, practicados por artistas como Jacob Lois (1638-1643, Ámsterdam, RijM, RP-T-1909-30) o Matthias Stom (1630-1649, Ámsterdam, RijM, SK-A-4692). Si bien, el interés protestante por las sagradas Escrituras perpetuó allí las convenciones, de acentuada narratividad, que venían desarrollándose desde tiempos de la *Devotio moderna.* Muchos *Ecce Homo* neerlandeses volvieron sobre escenarios grandilocuentes, ocupados por masas de judíos sedientos de sangre, en las manos de Jan Gillisz. van Vliet (1628-1637, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-33.358) o de Nicolaes de Bruyn (1632, Ámsterdam, RijM; 1639-1706, Ámsterdam, RijM).

El mismo Rembrandt exploró estas vías de narración, en su insaciable faceta como dibujante. En su primer acercamiento a estos versículos (1634, Londres, NG, NG1400) [fig. 277], el maestro amsterdamés ya abstrajo, a la luz del Evangelio, cómo a las puertas del pretorio –aquí reconvertido en una casa consistorial, con su reloj– se congregó aquella mañana una multitud de curiosos. Rembrandt figuraba el revuelo generado en el momento en que Pilato mandó traer a pública audiencia a Cristo, flagelado y coronado de espinas. Era entonces cuando el gobernador, apoltronado en lo alto de la escalera, urdía con los sanedritas –arrodillados en presencia de la autoridad– una solución final para Jesús. La

segunda obra que resolvía el tipo iconográfico (1655, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-611) [fig. 278] seguía convenciones mucho más ordinarias. Rembrandt se apropió de los altos estrados que los pintores medievales habían creado, para dividir su imagen en dos niveles de significación: a las puertas del palacio, Pilato y su guardia presentaba a Cristo a su pueblo; y abajo, los judíos –con prohombres, soldados, mujeres o niños sin rostro– clamaban crucificar al reo.





Figs. 277 y 278. *Ecce Homo*, Rembrandt van Rijn, 1634. Londres, National Gallery, NG1400; 1655, Ámsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-611.

La religiosidad pasionista hispánica, adecuada a los preceptos de Trento mediante los decretos sinodales posconciliares, dio como fruto genuino los pasos procesionales con que las confraternidades contemplaron los misterios de la Pasión. En sus ritos pascuales, la veneración a Cristo como *Ecce Homo,* malherido, escarnecido y sentenciado a muerte por su propio pueblo, alcanzó gran popularidad, como acredita el prolífico florecimiento de cofradías bajo su advocación y la producción, para estas, de patéticas tallas de culto, muchas conceptuales, pero otras con licencias narrativas. En el inmediato posconcilio, en 1565, la congregación de la Purísima Sangre de Jesucristo de Tarragona ya contaba con una imagen del *Ecce Homo.* No obstante, la vera expansión de su uso se produjo en la Castilla del setecientos, principal centro de la ritualidad pascual barroca.

Los imagineros que tallaron aquellos pasos abrevaron, sin duda, en las fuentes de la pintura europea, transmitidas a través del grabado y todavía reforzadas en los tratados pictóricos y teológicos de época. Así, por ejemplo, Juan Interián de Ayala recomendaba

a *El pintor cristiano y erudito* que reincidiera en presentar a Cristo malherido a las puertas del pretorio, como lo habían hecho un grueso de los artistas hasta entonces:

> «Lo cierto es que después de haber hecho burla de Cristo Señor nuestro, y herídole tan gravemente, y estar el Señor lleno de llagas y cardenales y cubierto de sangre por todas partes, lo presentó Pilato al pueblo; o tal vez desde las mismas puertas del Pretorio o desde una ventana» (cap. XV, p. 95).

El jesuita y ascético Luis de la Palma, con la imaginación tal vez ilustrada por la visualidad artística, presentaba en su *Historia de la Sagrada Pasión* una imagen mental del *Ecce Homo* que seguía, sin demasiada originalidad, los dos planos tradicionales, estos son, el ocupado por Cristo y Pilato, y el terrenal, que llenaban los judíos y sus príncipes:

> «Había también una puerta que salía a una lonja que estaba levantada con algunas gradas sobre la plaza. En esta plaza estaban los Sacerdotes, los Escribas y los Fariseos y todo el pueblo congregado que por escrúpulo de la Pascua no querían entrar en el Pretorio y estaban parte contentos de entender el mal tratamiento que hacían los soldados del Salvador y parte quejosos de que se dilataba la conclusión de esta causa y la sentencia de muerte» (p. 224).

Incluso, la mística hispana se apropió de las imágenes del *Ecce Homo,* presentes en multitud de templos, para interpelar a los fieles con mensajes catequéticos, lo que debió acrecentar el interés de la Iglesia española por contemplarlo, en imágenes narrativas y muchas otras conceptuales. Un autor bien relevante en la teología barroca hispánica, san Juan de Ávila, recordaba a sus piadosos lectores cómo Pilato «sacó entonces a los ojos del pueblo furioso, esa misma se presenta hoy a los del Padre piadoso tan fresca y tan corriendo sangre como estaba aquel día»[336].

Ahora bien, en los pasos la narración tumultuaria original tuvo que sintetizarse en las figuras protagonistas. No faltaban en Europa, ni desde luego en las Españas, imágenes sintéticas del *Ecce Homo* en las que inspirarse. Por influencia suya o por iniciativa propia, el vallisoletano Alejandro Carnicero por encargo de la hermandad de la Vera Cruz de Salamanca (primera mitad del s. XVIII) o el sevillano José Montes de Oca para la cofradía del *Ecce Homo* de Cádiz (1730), convinieron en observar a Cristo prendido por la guardia, siendo presentado al pueblo por Pilato.

En el foco murciano, a finales del siglo, Francisco Salzillo talló un paso del *Ecce Homo* para la cofradía homónima de Orihuela (1777) [fig. 279][337]. Con la maestría propia

[336] Citado por Pulido Arriero, J., op. cit., p. 63.
[337] Mula Pérez, A. y Molera Ródenas, J., *El legado escultórico de Salzillo en Orihuela,* Ayuntamiento de Orihuela, Orihuela, p. 13.

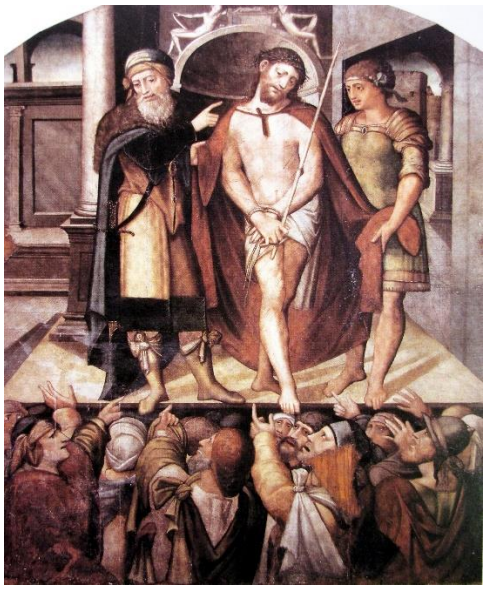
de los pintores de su época y sirviéndose de las ventajas de la tridimensionalidad, Salzillo logró convertir a cofrades y parroquianos en el pueblo que –según la Pasión, proclamada en el oficio– sentenció a Cristo a los pies del pretorio. Desde lo alto del anda procesional, y parapetado detrás del consuetudinario balcón, Pilato, contrariado, presentaba al pueblo a Cristo, revestido con una capa ricamente bordada, coronado de espinas y armado con la caña, al modo de los *Ecce Homo* hispanos.



Fig. 279. Paso del *Ecce Homo,* Francisco Salzillo, 1777. Orihuela, iglesia de la Merced.

En cambio, los pintores que, allende el Atlántico, proveyeron de imágenes de culto a las comunidades cristianas virreinales, acogieron con inusitado interés las disposiciones icónicas tumultuarias que diseñaron los maestros europeos tardomedievales y modernos, en detrimento de la lejana apuesta barroca por la escualidez. De hecho, el profundo calado de estas concreciones icónicas en Iberoamérica podría explicarse en la masiva llegada, a partir de mediados del quinientos, de los exitosos grabados del Renacimiento alemán, así como de cuadros y artistas europeos, que hicieron frente común por sostener estas viejas propuestas tumultuarias, por otro lado deducibles, *motu proprio,* del relato de san Juan.

Entre finales del quinientos y el primer seiscientos, en los virreinatos hispánicos desembarcaron las ideas europeas, como acredita un *Ecce Homo* de Pachuca (1550-1600, Pachuca, MRH) [fig. 280] o, poco después, la obra del napolitano Angelino Medoro para el convento de San Francisco de Lima (1590-1632) [fig. 281], que reproducía el clamo iracundo del pueblo hebreo contra Cristo, cuyo presunto delito evidenciaba un soldado, que señalaba escandalizado al cielo.





Figs. 280 i 281. *Ecce Homo*, 1550-1600. Pachuca, Museo Regional de Hidalgo; *Ecce Homo,* Angelino Medoro, 1590-1632. Lima, convento de San Francisco.

Entrado el siglo XVII se evidencia una apuesta decidida de la comunidad artística autóctona por reelaborar, por encargo de la Iglesia local, los tipos del *Ecce Homo*. Muchos no pasaron de reproducir viejas ideas: Diego Vásquez (s. XVII, Lima, CABS) lo hacía en elevar a Cristo sobre la multitud; empresa para la cual un anónimo mexicano (1676-1725, Madrid, MA, 156) [fig. 282] o, en el virreinato del Perú, Isidoro Francisco de Moncada (1750-1775, Lampa, iglesia de Santiago Apóstol) se sirvieron de sendos balconcillos.

Se produjeron, sin embargo, propuestas más atrevidas, en la libertad creativa que la lejanía de los grandes centros artísticos proporcionó, por ejemplo, al imaginativo pintor del ciclo pasionista de la iglesia del Pilar de Lima (s. XVIII) [fig. 283]. El artista elevaba a Cristo y su benigno juez sobre la prisión semisubterránea que los grabadores modernos europeos pensaron, pero en un halo de libertad, visualizaba simultáneamente cómo, tras el clamo por la crucifixión que los príncipes de los judíos emitieron, Pilato volvió a entrar a su palacio y mandó a un guardia que le lavara las manos, para desvincularse del atropello que se iba a cometer con aquel justo. Los roles de los personajes integrantes del pasaje se evidenciaban en el versillo que –como en tipos anteriores– ilustraba la imagen: «Pilato la compasión. Con mostrarle Solícita; y el Pueblo al verle con gr$^{ita}$ pide Su Crucifixión».

Por otro lado, en el corpus artístico virreinal se registra alguna imagen de primer plano de Cristo presentado al pueblo, bien por iniciativa local o bien a semejanza europea. Desde Brasil, José Patricio da Silva Manso (1777-1789, São Paulo, Cp) así lo practicó,

cuando abstraía en sus pinceles cómo Cristo, resignado ante su inminente condena, era presentado a su pueblo por Pilato y uno de sus guardias.





Figs. 282 y 283. *Ecce Homo.* Anónimo mexicano, 1676-1725. Madrid, Museo de América, 156; anónimo limeño, s. XVIII. Lima, iglesia del Pilar.

### *El juicio o sentencia de Pilato*

La blasfemia era uno de los tipos penales por los que la ley judaica podía llegar a dictar la pena capital, como el Levítico instituía: «Quien blasfeme el Nombre de Yahvé morirá; toda la comunidad lo apedreará. Sea forastero o nativo, si blasfema el Nombre, morirá» (Lv 24,16). Y los judíos interpretaron que Jesús había incurrido en tal delito, como se desprende del testimonio de Mateo y Marcos, cuando se refieren al sobresalto que entre los sabios causó la respuesta de Jesús al sumo sacerdote: «Entonces el sumo sacerdote rasgó sus vestidos y dijo: '¡Ha blasfemado! ¿Qué necesidad tenemos ya de testigos? Acabáis de oír la blasfemia. ¿Qué os parece?'. Respondieron ellos: 'Es reo de muerte'» (Mt 26,65-66).

Pilato no podía eludir responsabilidades en los casos presentados por el sanedrín. Aun así, desde su llegada al pretorio, los príncipes de los judíos se emplearon en retratar a Cristo –según la tradición evangélica– como un temible e influyente sedicioso rebelado contra el yugo imperial, conscientes de que, en manos del gobernador, solo un tipo penal del derecho romano llevaría al reo hasta la cruel muerte en cruz. De hecho, de contar con respaldo histórico, la sentencia contra Cristo revela –detrás de los interesados vendajes

evangélicos– la implicación en ella del poder romano: porque el pretor era el único con potestad para dictarla, *pro tribunali sedens*[338]; pero, sobre todo, porque la crucifixión era una forma de castigo sólo reconocida por el derecho imperial, para pagar las culpas de los sediciosos que no gozaban de la ciudadanía romana (bandidos, esclavos, etc.)[339].

Los evangelistas, en cambio, pusieron el énfasis en los presuntos intentos de Pilato por saciar la sed de sangre de los judíos: en sus continuas llamadas a la inocencia de Jesús y en las condenas menores con que trató de saldar la culpa que se le atribuía. La presión de los sanedritas era asfixiante y, tras el enésimo clamor para que lo mandara crucificar, Pilato, miedoso a una revuelta contra él, tuvo que lavarse las manos y así permitir que las autoridades religiosas de Judea se tomaran la justicia por su mano. Según Juan, Cristo fue condenado a muerte **«**hacia la hora sexta», esto es, al mediodía solar, referencia temporal que podría esconder significaciones simbólicas, pues era entonces cuando entre los judíos comenzaba el sacrificio del cordero pascual[340]. Relataba el evangelista:

> «Les dice Pilato: 'Tomadlo vosotros y crucificadle, porque yo ningún delito encuentro en él'. Los judíos le replicaron: 'Nosotros tenemos una Ley y según esa Ley debe morir, porque se tiene por Hijo de Dios'. Cuando oyó Pilato estas palabras, se atemorizó aún más. Volvió a entrar en el pretorio y dijo a Jesús: «¿De dónde eres tú?» Pero Jesús no le dio respuesta. Dícele Pilato: '¿A mí no me hablas? ¿No sabes que tengo poder para soltarte y poder para crucificarte?'. Respondió Jesús: 'No tendrías contra mí ningún poder, si no se te hubiera dado de arriba; por eso, el que me ha entregado a ti tiene mayor pecado'. Desde entonces Pilato trataba de librarle. Pero los judíos gritaron: 'Si sueltas a ése, no eres amigo del César; todo el que se hace rey se enfrenta al César'. Al oír Pilato estas palabras, hizo salir a Jesús y se sentó en el tribunal, en el lugar llamado Enlosado, en hebreo *Gabbatá.* Era el día de la Preparación de la Pascua, hacia la hora sexta. Dice Pilato a los judíos: 'Aquí tenéis a vuestro Rey'. Ellos gritaron: '¡Fuera, fuera! ¡Crucifícale!'. Les dice Pilato: '¿A vuestro Rey voy a crucificar?'. Replicaron los sumos sacerdotes: 'No tenemos más rey que el César'. Entonces se lo entregó para que fuera crucificado» (Jn 19,6-16)[341].

[338] En el derecho romano, condición indispensable para dictar condena, que san Juan cita en su Evangelio (Montini, G., op. cit., pp. 1345-1346).
[339] Vermes, G., op. cit., p. 20.
[340] Díez Merino, L., Ryan, R. y Lippi, A. (dir.), op. cit., p. 897.
[341] De acuerdo con la *Vulgata*, el relato de la condena según san Juan narraría: *«Cum ergo vidissent eum pontifices et ministri, clamaverunt dicentes: 'Crucifige, crucifige!'. Dicit eis Pilatus: 'Accipite eum vos et crucifigite; ego enim non invenio in eo causam'. Responderunt ei Iudaei: 'Nos legem habemus, et secundum legem debet mori, quia Filium Dei se fecit'. Cum ergo audisset Pilatus hunc sermonem, magis timuit et ingressus est praetorium iterum et dicit ad Iesum: 'Unde es tu?'. Iesus autem responsum non dedit ei. Dicit ergo ei Pilatus: 'Mihi non loqueris? Nescis quia potestatem habeo dimittere te et potestatem habeo crucifigere te?'. Respondit Iesus: 'Non haberes potestatem adversum me ullam, nisi tibi esset datum desuper; propterea, qui tradidit me tibi, maius peccatum habet'. Exinde quaerebat Pilatus dimittere eum; Iudaei autem clamabant dicentes: 'Si hunc dimittis, non es amicus Caesaris! Omnis, qui se regem facit, contradicit Caesari'. Pilatus ergo, cum audisset hos sermones, adduxit foras Iesum et sedit pro tribunali in locum, qui dicitur Lithostrotos, Hebraice autem Gabbatha. Erat autem Parasceve Paschae, hora erat*

Antes de emprenderse el camino definitivo hacia el Calvario, la sentencia contra Cristo suscitó nuevos comentarios enfrentados entre la patrística, a propósito del grado de implicación de Pilato en la muerte del Salvador. En el siglo III, uno de los doctores de la Iglesia occidental, san Ambrosio de Milán, ya señalaba cómo la envidia y el miedo que dividían a Herodes y Pilato llevó a este último a su sacrílega entrega:

> «Después es enviado a Herodes y de nuevo devuelto a Pilato. Aunque ninguno de los dos lo declara culpable, sin embargo, ambos secundan los deseos de la crueldad ajena. Es cierto que Pilato se lavó las manos, pero no lavó su conducta; ya que, siendo juez, no debió haber cedido ni ante la envidia ni ante el miedo, de manera que debía haber salvado la sangre inocente. Su misma esposa le avisaba, la gracia brillaba en la noche, la divinidad se imponía; pero ni aun así se abstuvo de una sacrílega entrega» (*Exposición sobre el Ev. de Lucas,* 10,100)[342].

Aun así, hubo quienes observaron a Pilato desde un prisma más benevolente. Así, en el siglo V, en sus prédicas a la Iglesia oriental, Juan Crisóstomo loaba los intentos frustrados de Pilato por absolver a Cristo, antes de dejarlo en manos de los judíos, sus auténticos verdugos:

> «Repara de cuántas maneras el juez le declaró no culpable, mientras lo absolvía repetidamente de los cargos contra Él. Digo esto porque las palabras: 'Lleváoslo y crucificadlo' indican que estaba negando su responsabilidad por el hecho y diciéndoles que hicieran algo que no tenían derecho a hacer. Ellos habían llevado a Cristo a la presencia de Pilato para que la crucifixión resultara de un veredicto pronunciado por el gobernador, pero ocurrió justo lo contrario: Jesús fue absuelto por el veredicto del gobernador» (*Homilías sobre el Ev. de Juan,* 82,2)[343].

Sin embargo, el proceso político está lleno –como se estudió– de sentencias contra Cristo: muchas presentaciones ante el pueblo judío tomaron tal significado y, sobre todo, el lavatorio de manos de Pilato se interpretó mayoritariamente como la condena definitiva a la cruz, sobre el relato de Mateo, que relataba cómo, tras lavarse las manos, lo burlaron e, inmediatamente, «le pusieron sus ropas y le llevaron a crucificarle» (Mt 27,31). Es por ello que la imagen de la sentencia de Pilato según Juan no obtuvo jamás –como Berliner (1933) ya explicó– demasiada repercusión visual.

La prehistoria de la –siempre tímida– pulsión cristiana por visualizar la sentencia de Pilato según san Juan se registró en los *scriptoria* carolingios, tentados de ensanchar

---

*quasi sexta. Et dicit Iudaeis: 'Ecce rex vester!'. Clamaverunt ergo illi: 'Tolle, tolle, crucifige eum!'. Dicit eis Pilatus: 'Regem vestrum crucifigam?'. Responderunt pontifices: 'Non habemus regem, nisi Caesarem'. Tunc ergo tradidit eis illum, ut crucifigeretur. Susceperunt ergo Iesum»* (Jn 19,6-16).

[342] Trad. esp. BCPI, vol. 3, p. 470. Lleva a CCL 14,374: BAC 257,597.

[343] Trad. esp. BCPI, vol. 4b, pp. 384-385. Lleva a PG 59,456: BPa 55,262.

los límites narrativos de la Pasión de Cristo. De la larga tradición manuscrita del Imperio fue hijo el *Salterio de Eadwine* (1155-1160, Londres, VAM, 661-1894, fol. 4r) [fig. 207], reproducción del *Salterio de Utrecht* cuyos iluminadores ya dieron con la necesidad de reunir, en torno a Cristo prendido y coronado de espinas, a un nutrido tribunal, presidido por Pilato, Anás y Caifás, que sintetizaba el largo proceso judicial, religioso y político, a que el Salvador hubo de enfrentarse. De hecho, la maduración, a partir del quinientos, del tipo iconográfico de la sentencia contra Cristo, estuvo estrechamente ligada a las bondades sintéticas que el episodio brindó a los artistas, justo antes de emprender el camino al Calvario.

En los primeros compases del siglo XVI, en la visualidad centroeuropea, todavía muy mediatizada por la piedad bajomedieval, florecieron nuevas tentativas por visualizar el pasaje de Juan, bajo unos términos visuales de corta proyección. Un vitral de Holanda septentrional (1515-1520, Nueva York, MMA, 32.24.67) [fig. 284] o, en Portugal, Vasco Fernandes en su *Calvario* (ca. 1530, Viseu, MGV) [fig. 285], visualizaban cómo Cristo era llevado camino de la cruz, en el primer caso ante la frustración de Prócula y la mirada indiferente de Pilato; pero según el pintor portugués, por orden explícita del gobernador, sobre el que la literatura medieval venía vertiendo toda suerte de acusaciones, que –como Vasco evidencia– se le afearon sobre el soporte artístico.





Figs. 284 y 285. Vitral de Holanda septentrional, con la sentencia contra Cristo, 1515-1520. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 32.24.67); *El Calvario,* Vasco Fernandes, ca. 1530. Viseu, Museu Grão Vasco.

Del medievo a la Edad Moderna, todos los artistas convinieron en apoltronar a Pilato en el trono del tribunal, conscientes de tratarse de una condición *sine qua non* para dictar la sentencia, como a finales del siglo se expresarían unas instrucciones escénicas de Lucerna, al delimitar las condiciones espaciales en que la representación de la condena habría de desarrollarse:

> «Pilato entra en su pretorio, que es un patio cuadrado, y allí hay una silla elevada, muy adornada, y otra segunda silla en la que Pilato se sienta para los juicios e interrogatorios de Jesús, y no se sentará en la silla elevada hasta que pronuncie la sentencia de crucifixión de Jesús. Nótese aquí que nadie más que Pilato entrará en dicho tribunal y se sentará en la segunda silla con Jesús solo frente a él a quien ha tomado de la mano para colocarlo allí. Y todos los demás judíos permanecen fuera»[344].

Aun así, en la Europa moderna, la larga sombra del lavatorio de manos arrinconó al tipo iconográfico de la condena en los cuadernos de diseños de algún grabador, apenas atendido por la visualidad artística pública. El grabador norteitaliano Pietro Paolo Tozzi aportó una esmerada imagen de la *«Sentenza contro Giesu Christo»* en una xilografía en tres láminas (finales del s. XVI-comienzos del s. XVII, Berlín, KK, K 1-7) [fig. 286], falsificada con la cotizada firma de Albrecht Dürer, que compilaba –sin crear imagen inédita alguna– los juicios del sanedrín, del «pontífice Caifás» y, por último, de Pilato, para en la suma de interrogatorios dimensionar la pesadez de la sentencia, religiosa y política, contra Cristo.

[344] Citado por Hourihane, C., op. cit., pp. 164-165.




Fig. 286. *Sentenza contro Giesu Christo*, Pietro Paolo Tozzi, finales del s. XVI-comienzos del s. XVII. Berlín, Kupferstichkabinett, K 1-7.

Dado el sempiterno gusto por componer armonías visuales del proceso de Cristo a propósito de su sentencia, no cabe extrañeza en el enorme éxito que, a partir de finales del quinientos, cosechó el grabado del *IVDICIVM SANGVINARIVM IVDAEORVM CONTRA IESVM CHRISTVM SALVATOREM MVNDI*, ligado a un tratado que la tradición halló hacia 1580 en la ciudad centroitaliana del Aquila, bien documentado por la historiografía artística italiana, germánica, española e iberoamericana[345].

La difusión de aquel apócrifo fue inmediata. Apenas un año después del presunto hallazgo de la obra en el Abruzzo, se publicaba en París una edición en francés, y al cabo de muy poco tiempo, el libro ya se conocía en España. Los errores habidos en la primera difusión del texto trataron de ser enmendados por el jesuita napolitano Camillo Borrelo, a instancias del obispo de Nocera, Paolo Giovio, a través de una edición italiana publicada en 1588. Pero aquella empresa, demasiado tardía, resultó estéril y la imparable difusión del apócrifo siguió su curso, registrándose sus últimas ediciones entrado el siglo XIX[346].

En paralelo a la difusión del texto italiano, a finales del quinientos se documentan las primeras tentativas por figurar el contenido del tratado. Morales (2015) relataba cómo, un año después del hallazgo del libro, en Núremberg se editó un grabado que ya figuraba a los integrantes del sanedrín, con los juicios sobre Cristo que el texto recogía. De hecho, Bissoli (2021), al estudiar las fuentes visuales del *Iudicium* que Paolo Ligozzi reprodujo

[345] Schenone, H. H., op. cit., p. 213; Morales, A. J., «*Juicio y sentencia de Cristo.* Texto e imagen de una pintura devocional en Écija». En: Morales Folguera, J. M.; Escalera Pérez, R.; Talavera Esteso, F. J. (eds.), *Confluencia de la imagen y la palabra*, Universitat de València, València, 2015, p. 430.
[346] Morales, A. J., op. cit., pp. 430-431.

en la capilla de villa Quaranta de Ospedaletto di Pescantina, ya anotó la contribución que las imágenes sobre las disputas a propósito de la Inmaculada Concepción de la Virgen habrían podido tener en la configuración de esta popular estampa, a través de la obra de Piero di Cosimo para San Francisco de Fiesole (1516) o de Giovanni Antonio Sogliani (1531-1534, Florencia, GAF).

Existe, sin embargo, consenso entre los investigadores en señalar a los artistas flamencos como los principales agentes en la propagación de la visualidad de la sentencia, a una orilla y otra del Atlántico. A uno de ellos, el artista amberino Marten de Vos, se ha convenido atribuir el primer dibujo del *Iudicium sanguinarium* contra Cristo (1542-1603, Ámsterdam, RijM, RP-T-1996-80) [fig. 287], cuyo impacto en el mercado artístico de la época dimensionan las reproducciones grabadas que de él se hicieron, encabezadas por la firmada por Adriaen Collaert (ca. 1581, Roma, BAV, Cod. Ottobon. Lat. 3111, fol. 87v-88r), origen de los –escasos– ecos que la visualidad europea cosechó.



Fig. 287. Cristo ante sus jueces, Marten de Vos, 1542-1603. Ámsterdam, Rijksmuseum, RP-T-1996-80.

A otro pintor de la escuela de Amberes, Frans Francken I, debemos la fijación de la imagen prototípica del *Iudicium sanguinarium*[347], estampada por Daniel Altenburgh, Ioam Bussemacher y Egbert van Panderen (1600-1610 (?), Viena, AV, HB88, fol. 132.4) y después replicada –en una imbricada concatenación de reproducciones–, en Italia, por Francesco Bertelli (1600-1620, Trento, BM, G1B9) [fig. 288]; en Francia, por Claude

[347] Bissoli, C., «Lo *Judicium Sanguinarium* di Paolo Ligozzi nella chiesa di villa Quaranta», *Rivista del Museo di Castelvecchio*, 34 (2021), p. 103.

Deruet y Philippe Thomassin (1617); o en Alemania, por Johann Bussemacher (1580-1613, Brunswick, HAUM) [fig. 289].

Sobre el modelo de Marten de Vos, la célebre propuesta de Francken –así como las de sus fieles seguidores– compilaba, en un esmerado panorama, toda la iconografía judicial asociada al proceso contra Cristo, ordenada en perfecto conocimiento de las jerarquías del poder imperial. No por casualidad, presidían la sesión plenaria Pilato y Caifás, que, en las diferentes ediciones del grabado, se disputaban la centralidad de la composición, pero cuyo poder, en cualquier caso, subrayaban sus gestualidades invasivas, así como los ricos doseles sobreelevados que los albergaban. A su alrededor, el consejo de sabios judíos –identificado siempre con sendas cartelas– asesoraba a los jueces, dos escribas levantaban acta de las deliberaciones del tribunal y, afuera, el pueblo apremiaba a sus gobernantes para que mandaran crucificar a Cristo, que asiste cabizbajo a la sesión.









Figs. 288, 289 y 290. *Ivdicivm sangvinarivm ivdaeorvm contra Iesvm Christvm Salvatorem Mvndi.* Francesco Bertelli, 1600-1620, Trento, Biblioteca Municipal, G1B9; Johann Bussemacher, 1580-1613. Brunswick, Herzog Anton-Ulrich Museum; Gregor Sulzböck, 1687. Dorfen, ayuntamiento.

Paradójicamente, pese a la amplísima difusión de la estampa, su impacto sobre el arte europeo jamás sobrepasó el estrecho ámbito de la excepcionalidad. En ella abrevaron con inusitado entusiasmo las escuelas pictóricas centroeuropeas del seiscientos, gracias a su vecindad con los grabadores flamencos. En ellos bebió, ya hacia 1600, un anónimo a quien se encargó un *Iudicium sanguinarium* para la catedral francesa de Saint-Omer; y a él se sumaron, más tarde, Gregor Sulzböck, por encargo del cabildo de la localidad bávara de Dorfen (1687) [fig. 290], o un pintor de aires populares, en un cuadro para la iglesia de Santa Margarita de Wahlhausen, en la Turingia alemana (ca. 1650).

El ámbito hispánico recibió distintas ediciones grabadas del dibujo de Francken, que sirvieron de paradigma en la visualización de la sentencia contra Cristo. La estampa de Altenburgh –o cierta reproducción de la misma– subyació a la ejecución, en manos de un pintor de identidad ignota, de un *Juicio y sentencia de Jesús* destinado a la Colecturía de la iglesia de San Juan de Écija, bien estudiado por Morales (2015); así como al mural correspondiente de la ermita de la Inmaculada Concepción de la población conquense de Sisante, cuyo sugerente ciclo visual fue igualmente analizado por Martínez (2010).

En cambio, el escultor mallorquín Jaume Blanquer, al trazar el retablo del *Corpus Christi* de la catedral de Palma (1626-1641) [fig. 292] debió disponer de una edición del *CONCILIUM ET SENTENTIA A PERFIDIS IUDEIS IN JESUM NAZARENUM REDEMPTOREM MUNDI*, que los franceses Claude Deruet y Phillipe Thomassin inventaron a partir del diseño de Francken [fig. 291]. En realidad, las únicas diferencias entre el grabado original y su variante francesa residían en la presentación de Cristo erguido ante sus jueces, en la distribución de los mismos en la sala y, de puertas para afuera, en la presencia de la cruz, tal vez tomada de los –ya trabajados– grabados alemanes del *Ecce Homo* del quinientos.





Fig. 291 y 292. *Concilium et sententia a perfidis iudeis in Jesum Nazarenum Redemptorem Mundi.* Jacques Honervogt, ca. 1610; retablo del *Corpus Christi*, Jaume Blanquer, 1626-1641. Palma de Mallorca, catedral.

Ahora bien, lejos de la anquilosada Europa, fueron los pintores virreinales los que más trabajaron sobre el juicio de Cristo, según Schenone (1998), por efecto de la difusión de la variante de la lámina de Deruet y Thomassin, aunque sobre todo gracias a la llegada a los territorios de ultramar del grabado de Altenburgh. Llompart (1989) ya recalcaba cómo la misma catedral metropolitana de México conserva una obra atribuida al pintor Baltasar de Echave y Rioja. Aunque, desde luego, en la escuela mexicana prosperaron las réplicas, íntegras y reinterpretadas, del grabado de Francken, fuente para un enconchado anónimo (1676-1725, Madrid, MA, 157) [fig. 293], para Gabriel José Ovalle (1749, Guadalupe, MRGu) o, apenas un año más tarde, para Gaspar Muñoz, en su encargo para la iglesia de San Juan de Acatzingo (1750).



Fig. 293. Enconchado con la sentencia contra Cristo, escuela mexicana, 1676-1725. Madrid, Museo de América, 157.

Perú fue otro foco muy activo en la visualización de la sentencia de Cristo, sobre el paradigma creado por Francken. A él acudieron Juan Espinoza de los Monteros, en su obra para el convento de Santo Domingo de Cuzco (1639-1669); y un anónimo, autor del *Cristo sentenciado por los judíos* de la iglesia de Belén de Cajamarca (s. XVIII). Y del mismo modo, los artistas de Ecuador (segunda mitad del s. XVII, Quito, MPG) [fig. 294] o Guatemala (Tomás de Merlo, 1716-1739, ermita del Calvario, Antigua Guatemala).



Fig. 294. *Sentencia de Cristo,* segunda mitad del s. XVII. Quito, Museo fray Pedro Gocial-San Francisco.

# CONCLUSIONES

Los versículos evangélicos que narraron las desventuras de Cristo y sus seguidores, desde su salida del cenáculo hasta la condena a la cruz del Maestro, nunca configuraron un relato unitario a los ojos de las comunidades cristianas. Los primeros capítulos de la Pasión conforman, más bien, un conglomerado heterogéneo de episodios, por lo general coherentes –aún con las divergencias– en la narración de los cuatro evangelistas.

En todo caso, en los relatos sucesivos de Getsemaní y el proceso contra Cristo podrían trazarse algunas líneas discursivas que atraviesan, tangencialmente, el Evangelio. Entre ellas se puede reconocer la idea de la debilidad humana de Cristo, consecuencia del miedo interior o de los brutales tormentos a que fue sometido; la retórica psicológica de la traición, de Pedro –en su violencia contra Malco y posterior negación– y, sobre todo, de Judas Iscariote; o el sempiterno mensaje antisemita, asociado al odio judío contra la doctrina de Jesús, alentado por los príncipes hebreos, ejecutado por sus esbirros y asumido por una masa de creyentes. No faltó, incluso, algún guiño al humor, como recurso dialéctico en medio de un relato bañado de truculencias. Si bien, todos estos relatos confluyeron en un objetivo común: dimensionar el supuesto sacrificio al que Cristo se habría sometido para la consecución del plan redentor del Dios cristiano.

Tan pronto como, entre los siglos III y IV, el cristianismo se deshizo de su aniconismo primitivo, el objetivo teológico del relato de la Pasión fue, también, el de su traducción visual. Como Georges Duby (1976) afirmara, la visualidad cristiana –y en ella la pasionista–, mucho antes que una actividad estética, fue una manifestación teológica: litúrgica, apotropaica, enérgica, representativa, didáctica, y, en suma, salvífica. Durante siglos, todos los agentes implicados en el artificio artístico, los promotores, creadores y observadores de las imágenes, anhelaron en ellas su propia salvación.

El nacimiento de la visualidad pasionista fue una imagen translúcida de ello. Las primeras imágenes de la Pasión florecieron en contextos funerarios: en los relieves de la historia de la salvación que los cristianos más pudientes hicieron labrar en los frontales de sus sarcófagos; y en las pinturas que envolvieron algunas moradas de reposo eterno. Allí, la mera visualización de un pasaje evangélico cobraba nuevos significados asociados

a la salvación de quienes habían muerto en la fe de Cristo: su Pasión redentora, que –los eclesiásticos afirmaban– había vencido a las tinieblas de la muerte, haría partícipes de la salvación a quienes hubieran muerto en el credo cristiano.

La primera visualidad artística cristiana fue, de hecho, la imagen de un triunfo. Se aceptan las reticencias de la Iglesia tardoantigua a figurar los padecimientos de Cristo, todavía observados con incomprensión dogmática. Así, hasta entrado el siglo V, las imágenes pasionistas jamás ultrapasaron la necesidad de visualizar los pasajes clave del proceso judicial contra Cristo, legatario de su muerte redentora –aún invisibilizada–. Más cuando, desde mediados del cuatrocientos, los talleres escultóricos romanos instituyeron un catálogo de imágenes salvíficas del gusto de su clientela, que se reprodujeron, con ritmos seriados, un enterramiento tras otro.

Sobre estas premisas, con claridad fluctuante se figuró el prendimiento, en virtud de episodio necesario para la inauguración de la Pasión; de manera más recurrente se representaron la predicción, la negación y el arrepentimiento de san Pedro, el *princeps apostolorum,* tal vez con lecturas penitenciales asociadas a la salvación de los muertos; puntualmente, el antijudaísmo doctrinal se manifestó en el interrogatorio de Caifás; y pronto se asumió la necesidad de dar forma visual al sentenciador lavatorio de manos de Pilato, personaje –de percepciones ambiguas– clave en la condena contra Cristo, como el credo cristiano afirmaría. Aun así, estas imágenes se impregnaron de evidentes veladuras de raíz triunfalista. De hecho, la única referencia a un escarnio documentada en el repertorio funerario tardoantiguo, la coronación de espinas de un sarcófago del cementerio romano de Domitilla (340-359, Roma, MV, inv. n. 171), tomó forma artística como una auténtica condecoración triunfante.

Ahora bien, jamás se olvide que el estudio del arte del bajo Imperio y de la primera Edad Media se ve hoy profundamente distorsionado por la desaparición de un sinnúmero de obras de la época (edilicias, escultóricas, pictóricas, musivarias, manuscritas, ebóreas, etc.). Precisamente, alguna insigne excepción en medio de semejante silencio histórico, como el *Cofre de Brescia* (350-374, Brescia, MSG) o las tardías puertas de Santa Sabina del Aventino (primera mitad del s. V), nos hablan de la coexistencia en la época de piezas que, con una estética asimilable a la funeraria, exhibieron programas pasionistas mucho más ambiciosos, con tipos iconográficos cuyo conocimiento en su génesis resulta ahora

inconcluyente, como la oración en el huerto, el interrogatorio del sanedrín o la misma crucifixión –que no ha sido objeto directo de este estudio–.

Los reinos germánicos, de la Rávena ostrogoda a la *Hispania* visigoda, custodiaron el legado tardoantiguo con deliberada vocación imperialista. Sin intencionalidad continuista jamás se habrían dado, en semejante espectro geográfico y temporal, coherencias tan sonadas entre las escuelas regias y el sustrato clásico. Si bien, en la decidida continuidad de la visualidad germánica debió interferir, decisivamente, el pensamiento eclesial –largamente expresado por los santos Padres– en torno a la Pasión. La Iglesia altomedieval no cesó en focalizar el pensamiento –y la mirada– de sus fieles en los misterios gozosos de la Pascua, aun cuando, superados los reparos primitivos, los sufrimientos redentores del Salvador comenzaron a integrarse en la liturgia cristiana. Con todo, en el terreno de la visualidad pasionista podemos inferir, sin titubeos, la existencia –amparada por los estudios de contexto– de un arte tardoantiguo en el nuevo contexto político de los reinos germánicos.

Las esencias de este pensamiento continuista, en lo político y en lo teológico, las recogió el ciclo cristológico que los talleres musivarios ostrogodos desarrollaron sobre la nave de la capilla palatina del reino, la iglesia de San Apolinar el Nuevo de Rávena (500-520), para el emperador Teodorico. Los mosaicos raveneses, máxima expresión visual de las retóricas imperialistas del reino, eran fieles herederos de la admirada tradición clásica, en lo formal como en lo icónico. La Pasión de San Apolinar era, más bien, la historia de un triunfo, inaugurado en Getsemaní, refrendado en el juicio de Pilato y materializado en el anuncio gozoso de la Resurrección, que no precisaba de menciones al sufrimiento, ni tan siquiera de la crucifixión.

Asimismo, en la medida en que el ritual cristiano se complicó, el clero regular y secular demandó de libros en que apoyarse en la liturgia (evangeliarios, salterios, etc.). De esta época fechan manuscritos como los *Evangelios de Canterbury* (s. VI, Cambridge, CChC, Ms. 286), de génesis italiana; o el *Codex Rossanensis* (s. VI, Rossano, MD), obra bizantina que iluminó sus textos evangélicos con imágenes coherentes con el pensamiento eclesial en torno a la Pasión, bajo discursos visuales bañados de retóricas antiguas, que incluirían tipos hasta entonces seguramente inéditos, como la presentación de Barrabás o la flagelación.

Las cortes carolingia y otoniana acogieron este legado bajo el inmortal signo del Imperio. El impulso fundacional del Sacro Imperio, en parte auspiciado por el desarrollo de la vida monástica, contribuyó decisivamente al enriquecimiento de la visualidad de la Pasión, en las empresas edilicias, el ajuar de altar con que las sacristías se enriquecieron y en la vida insuflada a los *scriptoria,* protagonistas de la mayor revolución occidental en torno a la visualidad pasionista del primer milenio.

El contenido textual de muchos libros miniados, por un lado, y la libertad creativa que las páginas de un manuscrito a ilustrar ofrecían, por otro, convirtieron a los escritorios imperiales en pioneros creadores de tipos iconográficos hasta entonces inexplorados. Esta tesis ha constatado largamente cómo los insaciables *scriptoria* del Sacro Imperio dieron, desde el siglo IX, con la necesidad de ensanchar los discursos narrativos legados por la tradición tardoantigua y germánica, en manuscritos –mayoritariamente escritos en latín– como el *Salterio de Utrecht* (816-835, Utrecht, BU, 32/484), el *Salterio de Stuttgart* (820-830, Stuttgart, WL, Bibl.fol.23) o el *Codex Egberti* (977-993, Tréveris, WBST, 24), base de abundante literatura posterior. En sus páginas se documentan por primera vez los tipos de los interrogatorios de Anás y Herodes, así como el nacimiento de Occidente –a la sombra de Bizancio– a la visualidad en torno a la oración en el huerto, la flagelación, la coronación de espinas y el *Ecce Homo*.

En los albores del año 1000, la Iglesia imperial había descubierto las posibilidades retóricas que el relato de la Pasión brindaba, al tenor de la obra de los primeros *oratores* con ideas empáticas, como Anselmo de Canterbury o Bernardo de Claraval, cuya doctrina irradió en la Europa plenomedieval en la espiritualidad del Císter, embrión de la posterior revolución mendicante. Prueba de ello es que el sacrificio del altar se enriqueció, desde entonces, con –tímidas– imágenes de la Pasión, que acompañaran su conmemoración en el oficio eucarístico. La *Pala d'oro* del altar mayor de la catedral de Aquisgrán (ca. 1020) constituye la expresión más compleja de la lectura redentorista de los misterios, gozosos como dolorosos, de la cruenta Pasión, muerte en cruz y admirable Resurrección de Cristo, que, en el centro del mueble, juzga impertérrito y victorioso a la humanidad.

Como el mismo frontal aquisgranense demuestra, los talleres imperiales todavía revistieron a la visualidad pasionista de cierta solemnidad, de ascendencias clasicistas y, sobre todo, teológicas. El tipo iconográfico de la flagelación resulta paradigmático en este sentido, cuando numerosos manuscritos, marfiles y repujados definieron visualmente una

cruel condena cómo la imagen de la salvación dada por el Hijo de Dios: Cristo, abrazado a la columna venerada en Jerusalén, recibía el injusto precio de su doctrina a manos de dos sayones, sin mostrar un solo rasguño.

Así, la primera Iglesia en reconocer las bondades salvíficas de visualizar sin tabús la Pasión, fue la bizantina. Desde tiempos del *Codex Rossanensis,* Bizancio mostró una particular predilección por el tratamiento narrativo de los sufrimientos carnales de Cristo, en la literatura piadosa como en las artes visuales. Es más, seguramente, la Iglesia oriental fue pionera en concebir amplios programas pasionistas en los muros de sus iglesias, con propósitos catequéticos y rituales. Su pensamiento en torno a la Pasión propició, desde que en el 843 se reanudara el uso de las imágenes, una verdadera revolución creativa en torno a estos versículos del Evangelio, que se saldó en el nacimiento de un sinfín de tipos pasionistas, unas veces de la mano de los fresquistas y otras muchas de los creativos *scriptoria* orientales.

Los artistas bizantinos buscaron sin cesar para sus obras imágenes «bisagra», con las cuales aportar continuidad narrativa a sus pormenorizados ciclos visuales, al tiempo que ofrecían cobertura artística a cada versículo de la Pasión. Así nacieron los tipos de la invitación de Cristo a sus discípulos a velar con él, las primeras imágenes de la entrada de los captores al huerto, la enérgica amonestación de Cristo a sus discípulos por haberse adormecido, el expresivo desconcierto de los soldados ante el *«ego sum»* del perseguido, las dos llevadas de Jesús a disposición de Pilato y, por último, la traducción visual del sueño de Prócula, todas ellas propuestas de existencia relativamente efímera. Aun así, a la creatividad bizantina debemos otras ideas mucho más prolíficas, como la inclusión del ángel lucano en Getsemaní, el interrogatorio conjunto de Anás y Caifás o la consumación de las negaciones de Pedro a la orilla de la hoguera.

A la sombra de los dos grandes imperios, desde el siglo XI, el románico distribuyó alrededor de Europa multitud de imágenes de la Pasión, finalmente emancipadas del ajuar litúrgico, en las portadas, muros interiores y claustros, de los grandes centros de poder y de las iglesias que las comunidades rurales crearon a semejanza de sus sedes. El románico fue un complejo crisol cultural, en que la creatividad de los artistas se adobó con herencias indoeuropeas y muchas transferencias bizantinas, cuyo conocimiento alcanzó occidente gracias a la llegada de ciertos manuales, de algún libro iluminado y a la implementación directa de lejanos modelos, en particular en Italia, principal responsable de la codificación en la tradición europea de convenciones de ascendencia oriental, desde tiempos de la

diáspora bizantina. Los frescos campanos de Cimitile (904-911) y de San Angelo in Formis (1072-1087), o los mosaicos de las catedrales de Venecia (s. XII) y Monreale (1180-1199), son solamente cuatro exponentes primerizos del sometimiento italiano a las ideas bizantinas, perpetuado durante el bajo medievo y reinterpretado hasta entrado el Renacimiento.

La difusión por el continente de las disposiciones icónicas resultantes de este cruce de culturas coadyuvó decisivamente a la codificación de un conjunto de convenciones que, perfeccionadas durante la plena y la baja Edad Media, estuvieron llamadas a tener una intensa continuidad en el tiempo, como fruto genuino de la distribución de modelos, sobre una Escritura y una censura eclesiástica comunes. Supuso este el punto de partida de la fijación, en el seno del imaginario europeo, de un conjunto de imágenes para cada dolor de Cristo, sin duda nutridas desde la teología pasionista, que, a su vez, recurrió a su uso como una vía bien efectista para catequizar a los fieles en imágenes mentales sobre los misterios de la Escritura. Dicho en otros términos, en la permanente observación del arte sagrado, las comunidades de fieles acabaron persuadiéndose –por indicación de los eclesiásticos, pero sobre todo inconscientemente– de que los misterios del Evangelio se habrían producido bajo las formas codificadas en la tradición visual.

En la codificación medieval de muchos de los tipos estudiados, tuvo un papel crucial la visión que los poderes fácticos occidentales –y las sociedades que gobernaban– ostentaron sobre las minorías hebreas que poblaron multitud de municipios europeos. A partir de los siglos XII y XIII, la apreciación social de las comunidades semitas sufrió un violento envite, desencadenado por factores económicos, sociales y, también, religiosos. La creencia en la culpabilidad del pueblo hebreo en la muerte del Salvador, latente desde época de los santos Padres –y en la literatura, posterior, de autores como san Beda–, se recrudeció durante la plena y la baja Edad Media, con el crucial respaldo de la teología empática. En sus manos, el antijudaísmo primitivo devino pronto, en las calles como en la Iglesia, antisemitismo.

En aquel contexto sociocultural, los eclesiásticos sometieron a los cabecillas de la revuelta contra Cristo a durísimas reprimendas verbales: la leyenda de Judas Iscariote, personaje detestado desde la Antigüedad, conoció límites insospechados, en la pluma de influyentes autores como Jacopo da Varazze; el sanedrín al completo, con Anás y Caifás al frente, recibió virulentos embates desde los escritorios de san Buenaventura, Juan de

Caulibus o Ludolfo de Sajonia; Malco, el desdichado siervo del sumo sacerdote, hasta entonces un niño inocente, no se libró de ciertas arremetidas simbólicas, a manos de tratadistas como sor Isabel de Villena; y el mismo Poncio Pilato, personaje de percepción fluctuante entre el mal y la virtud, sufrió una profunda depreciación de raíz antisemita. Incluso Prócula, su esposa, a quien el Evangelio de Mateo atribuyó un indudable papel apaciguador, sufrió muchas descalificaciones de trasfondo misógino.

Es más, en torno a los primeros versículos de la Pasión, aparecieron personajes ficticios, que no en pocas ocasiones vinieron a judaizar el –ya antijudío– relato bíblico. Tal es el caso de Isolda, la herrera a quien los judíos encargaron forjar los clavos de la cruz, presente en la ritualidad pascual y en ciertas imágenes pasionistas centroeuropeas.

Desde luego –como se ha comprobado insistentemente–, el endémico antisemitismo bajomedieval tuvo una hondísima repercusión sobre la visualidad artística cristiana, con particular énfasis en los contextos alemán, neerlandés, francés e hispano, así como en ciertas provincias del Imperio bizantino. El siglo XII registró las primeras tentativas claras de arremeter, con el arma visiva, contra los verdugos de Cristo, como prueban los prendimientos del *Evangeliario de San Pedro* de Salzburgo (segundo cuarto del s. XI, Nueva York, MoL, M.781, fol. 81r) o de la *Biblia de Ávila* (segundo cuarto del s. XII, Madrid, BNE, Vit. 15-1, fol. 324r). Aquellas obras iniciaron el largo proceso de configuración del estereotipo judío, desarrollado en el doscientos, ensanchado en el trescientos y, una vez normalizado, radicalizado durante el cuatrocientos y los primeros compases de la modernidad.

El deber –no menor– de la visualidad en el adoctrinamiento antijudío era claro: la fealdad comprobable de los personajes figurados debía hablar de la corrupción moral –la pasada y la presente– del pueblo que asesinó al Mesías. El estigma visual debía impregnar igual la naturaleza innata del judío, como la cultural, así que las arremetidas contra él se concentraron en dos frentes: el facial y el de los códigos de vestimenta.

Los rostros de los verdugos de Cristo (jueces, falsos testigos, sayones, ciudadanos acusadores, etc.) se caricaturizaron en los límites de la violencia simbólica: los presuntos vellos bermejos de los judíos se asimilaron con su perfidia innata y a ellos se atribuyeron, sin misericordia, frentes amplias, pieles obscuras, barbas espesas, prominentes narices semitas y miradas perdidas, que en ocasiones conformaron rostros a medio camino entre lo humano y lo demoníaco. El mismo Evangelio de san Lucas había dado apoyo

escriturario a la supuesta posesión demoníaca del apóstol traidor y, con la inestimable contribución de las leyendas medievales, el maligno se personó –puntualmente– en las obras de la época, para modelar la opinión de los jueces a quienes correspondería deliberar sobre las responsabilidades penales que los ancianos de la Ley cargaron sobre Cristo. El proceso político del *Salterio de Robert de Lindseye*, abad de Peterborough (finales del s. XIII, Londres, SAL, MS 59), es, sin duda, una de las expresiones visuales más belicistas del antisemitismo de la época.

En lo concerniente a los atavíos, a los judíos –y a su prototipo, Judas, con especial recurrencia– se los revistió desde pronto con largas túnicas que, para ojos bien instruidos, preconizarían en sus colores el sangrante deicidio que estaban cometiendo: los amarillos, en el lugar de los dorados, expresarían por largo tiempo la corrupción moral hebrea; y los rojos –igualmente atribuidos a Cristo– profetizarían la llegada de la Pasión. Sin embargo, asumidos los dictámenes segregacionistas del IV concilio de Letrán (1215) –más sobre los edictos que en la realidad de las calles–, la Iglesia necesitó diferenciar sobre el soporte artístico a los judíos, mediante el figurado cumplimiento de tales cánones de indumentaria. Fue así como aparecieron largos vestidos de paño, vistosos capirotes, mujeres cubiertas con velo e incluso algún redondel estigmatizante. Aunque tampoco faltaron quienes revistieron a los sanedritas con ropajes riquísimamente bordados, en referencia traslúcida a los excesos de ostentación que, durante el medievo, se atribuyeron a los judíos europeos, no pocas veces acusados de pecados pecuniarios.

Incluso, los enemigos de la religión hubieron de padecer reveses simbólicos de signo animalizador, en la trinchera literaria como en la artística, con los salmos como sustrato escriturario, las leyendas medievales como fuente directa y el odio racial contra el pueblo hebreo como argumento de continuidad. A los captores de Cristo, a sus jueces, a los sayones de la flagelación, a los soldados que lo escarnecieron o al mismo populacho que clamó por su muerte en cruz y por la liberación de Barrabás, se los asimiló en textos e imágenes a perros rabiosos, y, más puntualmente, a leones voraces, que faltos de todo raciocinio, cometieron un deicidio contra el Mesías.

Frente a la radicalidad manifiesta de los príncipes de los judíos y sus esbirros, la dialéctica pasionista transmitió, por la vía textual como visualmente, la actitud pacífica, compasiva e incluso misericordiosa de Cristo, que habría asumido con convencimiento el «cáliz» que el Padre le había confiado. Como si de un «estribillo» narrativo se tratara, del

prendimiento a la sentencia de Pilato, la Iglesia buscó sin cesar la inversión de los papeles, tradicionales, de juez-culpable. El procesado devenía, de súbito, la fuente de la verdadera justicia, y sus interrogadores, personajes cegados por la radicalidad, serían sobre quienes pesaría, en el final de los tiempos, la condena divina.

Cada interpelación a los sentimientos de los fieles era una nueva oportunidad para la fe en el misterio de la redención. La piedad emocional había sido descubierta, centurias atrás, en las clausuras benedictinas o cistercienses. En el siglo XII, en la abadía madre de Montecassino se había celebrado, de hecho, uno de los primeros teatrillos edificantes de la Pasión; y la confianza del clero en las bondades de la visualidad –teatral como plástica– hizo florecer pronto, alrededor del Occidente cristiano, multitud de Pasiones vivientes, en latín y lenguas romances, que se nutrieron de las ideas tenidas por los artistas, al tiempo que estos enriquecían su acervo con las puestas en escena diseñadas por los dramaturgos.

El legado teológico de aquellos astutos *oratores* fue asimilado, desde el siglo XIII, por las órdenes mendicantes, con particular interés de los franciscanos. La espiritualidad franciscana se vio profundamente condicionada por la carismática personalidad del santo fundador de la orden: Francisco de Asís, radical en sus planteamientos mortificantes e inteligente promotor de la piedad popular en torno a la vida de Cristo. No en vano, a Francisco siguió una larga pléyade de frailes menores, como san Buenaventura o san Bernardino de Siena, que consagraron arduos esfuerzos a incentivar, desde sus púlpitos y escritorios, la meditación en torno a la Pasión, no pocas veces acompañada de propuestas dramatúrgicas.

Gracias al ahínco cristocentrista de estos teólogos, ya en el trescientos, la Pasión se había convertido en la «gran preocupación de las almas» de los fieles, y la eucaristía su conmemoración sacramental en su necesaria guarnición para la eternidad. La Iglesia bajomedieval no escatimó esfuerzos para situar en el centro de la espiritualidad europea el descubrimiento de la existencia terrena de Cristo, fenómeno que arrastró a numerosos religiosos y laicos a una vivencia, íntima e intensa, de su fe. Se iniciaba así la –por algunos llamada– «Edad de Cristo», que fue también, al tenor de aquella encendida religiosidad, la edad de oro de la visualidad de la Pasión, en virtud de período en que se produjeron un mayor número de obras sobre la misma y en que estas alcanzaron las más elevadas cotas de originalidad.

La religiosidad en torno a los padecimientos redentores de Cristo alcanzó con inusitado vigor los territorios de Centroeuropa, donde la *Devotio moderna* del diácono holandés Gerard de Groote, favoreció la popularización de la contemplación íntima de los dolores de Cristo, que Tomás de Kempis, integrante del movimiento, conminaba a practicar a los lectores de su exitosa *Imitatio Christi,* como medio de salvación.

En aquellos territorios se difundieron un sinfín de libros, manuscritos y más tarde impresos, para la meditación de la Pasión, que la alta alcurnia del continente iluminó con esmeradas ilustraciones, con que recrearse en la observación de los sufrimientos de Cristo y hacer gala de su estatus. A partir del trescientos, el mercado editorial europeo ofreció a sus piadosos lectores diversas obras de propósitos comparativos, como la exitosa *Biblia moralizada* o el *Speculum Humanae Salvationis,* que superpusieron a las lecturas clásicas de la Pasión otras en clave tipológica, asociadas a pasajes veterotestamentarios, como la lucha entre Caín y Abel, el sacrificio de Isaac o la historia del desdichado Job, que –según sus argumentos– habrían prefigurado distintos escenarios del futuro sacrificio de Cristo por la humanidad.

Asimismo, sobre el virtuoso paradigma legado por el Cartujano, en la Europa del cuatrocientos aparecieron diversas *Vita Christi,* como las escritas, en el Reino de València, por Francesc Eiximenis y Isabel de Villena, que, junto a sucesivos pasionarios o visiones místicas, como las atribuidas a sor Brígida de Suecia, llenaron las elipsis del parco relato evangélico con imaginativas leyendas, bañadas de conmovedoras truculencias, enérgicas conversaciones, virulentas afirmaciones e íntimas confesiones, muchas veces asociadas a los dolores sufridos por la Virgen y san Juan entre la madrugada del Jueves y la mañana del Viernes Santo. En este sentido, el género literario de mayor éxito en las bibliotecas europeas fue, sin duda, el de los libros de horas, que reunían las oraciones del breviario con otros ejercicios piadosos, en honor de Cristo, la Virgen y los santos, frecuentemente tomados de la escuela franciscana.

Conocedor de los gustos de la clientela, el mercado europeo bajomedieval ofreció a las grandes casas pequeños objetos para la contemplación, en la intimidad del hogar, de los misterios de la Pasión: dípticos, trípticos y polípticos de marfil, tablillas de devoción, pequeñas joyas repujadas o perlas de oración, que, usadas con asiduidad, prepararían a sus poseedores un lugar en la salvación. Hans Belting (1986) hablaba –no sin razón– de «nuevas formas de existencia de las imágenes» en la Europa tardomedieval. Incluso, la

piedad pasionista centroeuropea fundó géneros artísticos genuinos, como los ciclos panorámicos de Pasión, que reprodujeron los periplos de Cristo, de Getsemaní a la cruz; o los Viacrucis monumentales alemanes e italianos, que rememoraban los misterios de la salvación, en dimensiones humanas –materiales y emocionales– a pie de la vía pública o en las capillas de ciertos templos.

En este contexto, el clero y las cortes regias del continente incentivaron el culto a las reliquias de la Pasión, presuntos testimonios materiales de los adorados misterios de la salvación, vías directas para la adoración a Cristo sufriente, escudos espirituales frente a los peligros mundanales y tótems de poder para las élites, que pronto convirtieron a sus santuarios en provechosos centros de peregrinación. Junto a los fragmentos del *Lignum Crucis,* de manera creciente desde el doscientos, el cristianismo redescubrió –recurriendo a mitos legitimadores– la *Scala* santa del pretorio, en el patriarcado de Letrán; la columna de la flagelación, desde 1223 disputada entre Jerusalén y la basílica de Santa Práxedes de Roma; o la corona de espinas, que en 1239 Luis IX de Francia compró, para ganarse el favor de su pueblo.

En medio de esta fiebre de las reliquias, la visualidad artística cumplió el papel de legitimadora –deliberada o inconsciente– de la autenticidad de las mismas: la *Scala* santa de Roma comenzó a ser figurada por pintores del *trecento,* como Duccio di Buoninsegna en la *Maestà* de la catedral de Siena (1308-1311, Siena, MOD); la flagelación, durante el medioevo ejecutada contra una columna de cuerpo entero, a veces abstraída de la reliquia jerosolimitana, a partir del concilio de Trento comenzó a ser practicada contra la columna del cardenal Colonna, como el fresco de Agostino Ciampelli para la nave central de Santa Práxedes había dictado (1594-1604); y la entronización de la corona de espinas en París, pronto anunciada por la literatura medieval, favoreció la difusión de la idea de una corona anular.

Resulta evidente, pues, que la encendida religiosidad bajomedieval en torno a la Pasión dejó una profunda huella sobre la visualidad artística, tanto en los soportes como en sus concreciones icónicas, en las cuales renovados recursos miméticos se dispusieron al servicio de la retórica visual. En este sentido, durante los siglos XIV y XV, el principal motor creativo lo ostentaron, sin duda, las escuelas centroeuropeas, en quienes recayó el reto de ofrecer cobertura icónica a las vehementes retóricas pasionistas de su tiempo, para que los fieles pudieran visualizarlas. Como Steinberg (1989) afirmara, el realismo quedó consagrado como una forma de culto al Dios tangible en Jesucristo.

Así, el intenso fervor eucarístico derivado del IV concilio lateranense hizo florecer en el huerto el «cáliz» del Evangelio, acompañado de la hostia transubstanciada e incluso del ajuar consagratorio (corporales, humerales, etc.), con el propósito de ligar la Pasión, libremente aceptada por Cristo en Getsemaní, con el sacrificio cotidiano del altar. Pero, sobre todo, el culto desatado al cuerpo ultrajado de Cristo hizo aflorar, con el sempiterno objetivo de conmover conciencias, imágenes de una crueldad desmedida. Los soldados sometieron al Salvador a un sinfín de desgarradoras afrentas, unas veces canónicas, pero otras muchas de origen apócrifo: vociferaciones, escupitajos, burlas, puñetazos, patadas, pinchazos contra el cráneo o furibundos azotes, que permitían dimensionar el sacrificio aceptado por Cristo, en una contradictoria mezcla –admitida por la literatura piadosa– del horror más profundo con el erotismo sagrado.

Es más, el mito de la Pasión originó tipos iconográficos inéditos, con la crueldad como denominador común. Durante los últimos compases del medievo y la primera Edad Moderna, se dio forma visual a viejas imágenes mentales creadas por los pasionistas de la época, a propósito de la salida de Cristo del huerto de Getsemaní, del paso del torrente Cedrón o, con especial esmero, de las tristes afrentas acaecidas tras la flagelación, de las que nacieron los tipos de Cristo observado por ángeles o por el alma cristiana, y de Cristo recogiendo sus vestiduras, especialmente recurridos por la mística barroca.

Desde mediados del cuatrocientos, las enérgicas concreciones icónicas gestadas en la Europa bajomedieval trasvasaron a la obra de grandes grabadores alemanes, como Martin Schongauer, Lucas Cranach ‘el Viejo’, Israhël van Meckenem, Albrecht Altdorfer o el mismo Albrecht Dürer, cuyas estampas conocieron una notable difusión por Europa y sus colonias, en parte responsable de la acusada continuidad que la mayoría de tipos pasionistas conocieron traspasado el umbral de la modernidad. Porque –aun no tratándose de un objeto directo de este estudio– es importante recordar cómo las estampas grabadas protagonizaron, por un lado, un largo proceso de democratización de las imágenes, que desde entonces alcanzaron barrios hasta entonces privados de la posibilidad de visualizar la Pasión en la intimidad doméstica; y por otro coadyuvaron, como jamás antes ningún formato, a la difusión del conocimiento artístico.

Desde luego, las propuestas artísticas tardomedievales encontraron acogida en un fértil campo teológico, que nunca renunció a la empatía como medio de evangelización. Los preceptos visuales emanados de Trento, de hecho, reincidieron en la vieja necesidad

de conmover a los fieles para reunirlos en la fe. A aquel propósito dedicaron importantes esfuerzos los jesuitas, que a partir de mediados del quinientos voltearon la primacía que, de trescientos años hasta entonces, había ostentado el franciscanismo en la orientación de la teología pasionista.

Sobre la idea de la composición de lugar proyectada por san Ignacio de Loyola en sus *Ejercicios espirituales,* los jesuitas se esmeraron en ensanchar y reorientar el corpus literario y visual sobre la Pasión. Paradigmáticas de esta empresa fueron las *Anotaciones y Meditaciones en los Evangelios* del padre Jerónimo Nadal, que fueron iluminadas con la maestría del grabador amberino Hieronymus Wierix, perfecto obediente a la ortodoxia evangélica que la censura posconciliar –reflejada en los manuales artísticos, de artistas y religiosos– instituía.

Ahora bien, como Evelyn Sandberg-Vavalà (1929) ya subrayara, durante el último medievo y la Edad Moderna, el elemento colectivo comenzó a diluirse en detrimento de la personalidad creativa de los artistas, reivindicados como intelectuales de los pinceles. En la Italia de finales del quinientos, pintores de renombre como Ludovico Carracci o el mismo Caravaggio convergieron en la audaz voluntad de focalizar, sobre los preceptos de la Contrarreforma, las miradas de los fieles en los misterios de la fe, prescindiendo de las distracciones vanas que habían inundado el arte medieval. Así, por ejemplo, las imágenes de la oración del huerto centralizaron la atención en el papel consolador del ángel de Dios; las del prendimiento volvieron la mirada hacia la vil traición de Judas y la detención del Maestro; las de las negaciones de Pedro se centraron en la acusación al apóstol y en su sincero arrepentimiento, coherente con la contrición barroca; y las de la coronación de espinas en el cruel tormento sufrido por Cristo, su verdadero protagonista. Seguramente, esta novedad compositiva fue la principal aportación del barroco a la larga visualidad de la Pasión.

Durante el seiscientos y el setecientos, el ámbito hispano fue uno de los territorios más prolíficos en la producción de obras para la adoración de los misterios de la Pasión, contemplados en los límites de lo lacrimoso por la teología mística, de Teresa de Ávila o Juan de la Cruz. Las confraternidades pasionistas, corporaciones nacidas en tiempos de la eclosión urbana europea con propósitos de protección física y espiritual, y desarrolladas bajo el signo de la penitencia postridentina, demandaron de pasos con que procesionar en sus estaciones de penitencia de la Semana Santa. Como Sánchez (1987) relacionó, a partir

de 1570 aparecieron los primeros pasos de misterio, con Sevilla, Granada y Valladolid como focos destacados.

Desde entonces, de los obradores de grandes escultores hispanos, como Gregorio Fernández o Francisco Salzillo, salieron grupos escultóricos de la oración del huerto, el prendimiento, las lágrimas de san Pedro, la flagelación, la coronación de espinas o del *Ecce Homo,* para la veneración de los misterios de la Pasión en los altares de las iglesias y en las calles, a través de las emociones suscitadas por tallas de dimensiones humanas y expresividades llenas de patetismo. El barroco fue, como Mâle (1932) lo definió, un arte pasional, que dimensionó a sus observadores en el sacrificio asumido por Cristo y trató de instruirlos en la necesidad de entregar su vida por la causa de Dios, como el Salvador y, a imitación suya, los santos mártires, lo hicieran.

Por su parte, los virreinatos trasatlánticos asumieron, desde finales del quinientos, las convenciones fijadas en la tradición europea, gracias al trabajo de artistas emigrados, así como al desembarco en el Nuevo Mundo de obras de exportación, de manuales de arte y de las estampas pasionistas más cotizadas (Albrecht Dürer, Hieronymus Wierix, etc.), que, de hecho, muy pronto se ganaron fieles seguidores en el panorama artístico colonial, en ocasiones en el contexto de la empresa evangelizadora promovida por órdenes como la Compañía de Jesús.

Ahora bien, la lejanía –geográfica y conceptual– respecto a la tradición europea introdujo en ciertos virreinatos, como el mexicano o el del Perú, cualidades expresivas y significantes poco ordinarias, de signo normalmente popular, pero siempre subordinadas a la teología pasionista autóctona, expresada por autores como el limeño Pedro de Peralta Barnuevo. Según ciertos pintores virreinales, la Trinidad se apareció a Jesús en el huerto, los ángeles del cielo plañeron sus dolores y los sayones del pretorio sometieron a Cristo –como santa Brígida había revelado– a una sangrienta carnicería con sus flagelos.

Por otro lado, esta tesis ha acreditado como, pese a las disputas habidas entre el catolicismo y las Iglesias reformadas a propósito del uso de la imagen sagrada, en el seno de estos tipos no se registraron variaciones de calado en lo tocante a las configuraciones icónicas, siempre basadas en la literalidad del Evangelio, común a todas las confesiones cristianas.

En todo caso, en el corpus pasionista protestante de los siglos XVII y XVIII se entrevén ciertas ausencias de raíz doctrinal, integradas en composiciones obedientes a los cánones históricos, como lo es la desaparición de toda referencia directa a las sospechosas reliquias de la Pasión adoradas por la Iglesia romana, con particular énfasis al borrado de cualquier mención visual a la dudosa columna de la flagelación de Santa Práxedes, a que la visualidad católica venía dando un inestimable espaldarazo. Asimismo, el rigorismo bíblico de las Iglesias protestantes provocó una honda depreciación de los tipos basados en relatos extracanónicos, que venían gozando de notable atención –teológica y visual– en el catolicismo barroco.

No obstante, el aniconismo protestante se saldó con una notable depresión en la actividad artística en torno al ciclo de la Pasión, desde entonces constreñida a la demanda particular y a la frenética actividad editorial que Europa vivía. La pérdida de significados catequéticos comportó, también, la inclinación de muchos artistas por propuestas icónicas más comedidas, en las antípodas de los tipos agitados y sanguinolentos por los que la Iglesia católica apostó.

Se consuman, de esta manera, los tres grandes objetivos planteados al inicio del trabajo: el análisis, de acuerdo con el método iconográfico-iconológico, de la continuidad y variación de cada uno de los tipos iconográficos que se dispusieron al servicio de la piedad en torno a estos pasajes de la Pasión; la caracterización del culto a los misterios de la redención, como generadores últimos de las imágenes analizadas; y la identificación de las vías de circulación, del Oriente al Occidente cristiano, de las concreciones icónicas estudiadas.

La visualidad de la Pasión ha constituido, en el transcurso de dos-mil años –entre las catacumbas y el audiovisual contemporáneo–, la ratificación icónica de la proclamada victoria del Dios cristiano sobre las tinieblas de la muerte, en el cruento sacrificio a que sometió a su Hijo. La omnipresente experiencia de la imagen pasionista –conmovedora, horripilante, erótica, odiosa o humorística– fue para los crédulos garante de salvación, y para su Iglesia, una potente arma persuasiva en la evangelización en la verdad defendida, hasta el extremo, por Jesucristo. *«Quid est veritas?».*

***

Una tesis actúa como reveladora de silencios historiográficos y, al mismo tiempo, como declaración de principios metodológicos y fuente de ideas en el punto de partida de una carrera investigadora. Aunque sí concluyente –como se ha comprobado–, no es este un trabajo concluso. El vasto corpus visual en torno a la Pasión de Cristo, de Getsemaní hasta la sentencia de Pilato, la cruz y el sepulcro, esconde todavía decenas de líneas de estudio hasta la fecha inexploradas.

De ahora en adelante, será necesario profundizar en la contribución de otras fuentes, antiguas, medievales y modernas, a la configuración de los tipos iconográficos aquí estudiados; trazar nuevos estudios sectoriales, geográfica, cronológica y/o temáticamente, que permitan ahondar en el conocimiento de la visualidad de la Pasión; llevar a cabo –como se ha esgrimido durante la tesis– investigaciones sobre las numerosas imágenes conceptuales que se derivaron de estos pasajes evangélicos; abordar, en sendos monográficos, las *Arma Christi* y las imágenes prefigurativas; estudiar –como parte del proyecto de investigación– los tipos iconográficos, desde la condena a muerte hasta el entierro de Cristo; ensanchar el conocimiento sobre la antropología en torno a la Pasión, en la vertiente visual, la festiva o incluso en la taumatúrgica; o abordar las repercusiones que la visualidad pasionista histórica ha tenido sobre la cultura visual contemporánea, abundantes en la medida que parcamente estudiadas. Todos ellos serán derroteros de trabajo que habrán de tomarse desde ahora, con esta tesis doctoral como referencia y experiencia profesional y científica.

# *CONCLUSIONS*

The Gospel verses that narrate the misfortunes of Christ and his followers, from their departure from the Upper Room to the Master's condemnation to the cross, never formed a unitary narrative in the eyes of the Christian communities. Rather, the first chapters of the Passion form a heterogeneous conglomerate of episodes, generally coherent –even with the divergences– in the narration of the four evangelists.

In any case, in the successive accounts of Gethsemane and the trial of Christ, some lines of discourse can be traced that run tangentially through the Gospel. These include the idea of Christ's human weakness, a consequence of inner fear or of the brutal torments to which he was subjected; the psychological rhetoric of betrayal, of Peter –in his violence against Malchus and subsequent denial– and, above all, of Judas Iscariot; or the ever-present anti-Semitic message, associated with Jewish hatred against the doctrine of Jesus, encouraged by the Hebrew princes, executed by their henchmen and taken up by a mass of believers. There was even a nod to humour as a dialectical device in the midst of a story bathed in gruesomeness. However, all these stories converged in a common objective: to dimension the supposed sacrifice to which Christ would have submitted himself in order to achieve the redemptive plan of the Christian God.

As soon as, between the third and fourth centuries, Christianity shed its primitive aniconism, the theological objective of the Passion narrative was also that of its visual translation. As Georges Duby (1976) stated, Christian visuality –and in it, Passionist visuality– long before being an aesthetic activity, was a theological manifestation: liturgical, apotropaic, energetic, representative, didactic, and, in short, salvific. For centuries, all the agents involved in the artistic artifice, the promoters, creators and observers of the images, longed for their own salvation in them.

The birth of Passionist visuality was a translucent image of this. The first images of the Passion flourished in funerary contexts: in the reliefs of the story of Salvation that wealthier Christians had carved on the fronts of their sarcophagi; and in the paintings that enveloped some of the eternal resting places. There, the mere visualisation of a Gospel passage took on new meanings associated with the salvation of those who had died in the faith of Christ: his redemptive Passion, which, the ecclesiastics affirmed, had conquered

the darkness of death, would make those who had died in the Christian creed sharers in salvation.

The first Christian artistic visuality was, in fact, the image of a triumph. The reluctance of the late-antique Church to depict the sufferings of Christ, still regarded with dogmatic incomprehension, is accepted. Thus, until well into the 5th century, Passionist images never went beyond the need to visualise the key passages of the judicial process against Christ, the legatee of his still invisible redemptive death. Even more so when, from the middle of the fourteenth century, the Roman sculpture workshops instituted a catalogue of salvific images to the taste of their clientele, which were reproduced, with serial rhythms, one burial after another.

On these premises, the arrest was depicted with fluctuating clarity, as a necessary episode for the inauguration of the Passion; more recurrently, the prediction, denial and repentance of St. Peter, the *princeps apostolorum,* were represented, perhaps with penitential readings associated with the salvation of the dead; Doctrinal anti-Judaism was manifested in the interrogation of Caiaphas; and the need was soon assumed to give visual form to the sentencing hand-washing of Pilate, a key figure –of ambiguous perceptions– in the condemnation of Christ, as the Christian creed would affirm. Even so, these images were impregnated with obvious triumphalist veils. In fact, the only reference to scorn documented in the late antique funerary repertoire, the crowning with thorns on a sarcophagus from the Roman cemetery of Domitilla (340-359, Rome, MV, inv. no. 171), took artistic form as a truly triumphant decoration.

However, it should never be forgotten that the study of the art of the late Empire and the early Middle Ages is today profoundly distorted by the disappearance of countless works of the period (edifices, sculptures, paintings, manuscripts, manuscripts, ebonised works, etc.). In fact, some notable exceptions in the midst of such historical silence, such as the *Brescia Chest* (350-374, Brescia, MSG) or the late gates of Santa Sabina on the Aventine (first half of the 5th c.), tell us of the coexistence at the time of pieces which, with an aesthetic similar to that of funerary art, exhibited much more ambitious Passionist programmes, with iconographic types whose genesis is now inconclusive, such as the prayer in the garden, the interrogation of the Sanhedrin or the crucifixion itself (which has not been the direct object of this study).

The Germanic kingdoms, from Ostrogothic Ravenna to Visigothic *Hispania,* guarded the late Antique legacy with a deliberate imperialist vocation. Without the intention of continuity, there would never have been, in such a geographical and temporal spectrum, such a coherence between the royal schools and the classical substratum. However, in the decided continuity of the Germanic visuality, the ecclesiastical thought –long expressed by the Holy Fathers– about the Passion must have interfered decisively. The early medieval Church did not cease to focus the thoughts –and the gaze– of its faithful on the joyful mysteries of Easter, even when, once the primitive misgivings had been overcome, the redemptive sufferings of the Saviour began to be integrated into the Christian liturgy. All in all, in the field of Passionist visuality, we can unhesitatingly infer the existence of a late-antique art in the new political context of the Germanic kingdoms, backed up by contextual studies.

The essences of this continuist thought, both politically and theologically, were taken up by the Christological cycle that the Ostrogothic mosaic workshops developed on the nave of the palatine chapel of the kingdom, the church of St Apollinaris the New in Ravenna (500-520), for the emperor Theodoric. The Ravenese mosaics, the highest visual expression of the imperialist rhetoric of the kingdom, were faithful heirs to the admired classical tradition, both formally and iconically. The Passion of Saint Apollinaris was, rather, the story of a triumph, inaugurated in Gethsemane, endorsed in Pilate's trial and materialised in the joyful announcement of the Resurrection, which did not require any mention of suffering, not even the crucifixion.

Likewise, as the Christian ritual became more complicated, the regular and secular clergy demanded books to support the liturgy (gospels, psalteries, etc.). From this period date manuscripts such as the *Canterbury Gospels* (6th century, Cambridge, CChC, Ms. 286), of Italian origin; or the *Codex Rossanensis* (6th century, Rossano, MD), a Byzantine work which illuminated its Gospel texts with images consistent with ecclesiastical thinking about the Passion, under visual discourses bathed in ancient rhetoric, which would include hitherto certainly unpublished types, such as the presentation of Barabbas or the flagellation.

The Carolingian and Ottonian courts accepted this legacy under the immortal sign of the Empire. The founding impulse of the Holy Roman Empire, in part sponsored by the development of monastic life, contributed decisively to the enrichment of the visuality

of the Passion, in the building projects, in the altar furnishings with which the sacristies were enriched and in the life breathed into the *scriptoria,* protagonists of the greatest Western revolution in the visuality of the Passion in the first millennium.

The textual content of many miniated books, on the one hand, and the creative freedom that the pages of a manuscript to be illustrated offered, on the other, made imperial scriptoria pioneers in the creation of hitherto unexplored iconographic types. This thesis has long noted how the insatiable scriptoria of the Holy Roman Empire, from the ninth century onwards, found the need to expand the narrative discourses bequeathed by the Late Antique and Germanic tradition, in manuscripts –mostly written in Latin– such as the *Utrecht Psalter* (816-835, Utrecht, BU, 32/484), the *Stuttgart Psalter* (820-830, Stuttgart, WL, Bibl., fol. 23) or the *Codex Egberti* (977-993, Trier, WBST, 24), the basis of much later literature. In its pages the types of the interrogations of Annas and Herod are documented for the first time, as well as the birth in the West –in the shadow of Byzantium– of the visuality surrounding the prayer in the garden, the scourging, the crowning with thorns and the *Ecce Homo.*

At the dawn of the year 1000, the imperial Church had discovered the rhetorical possibilities that the story of the Passion offered, based on the work of the first orators with empathetic ideas, such as Anselm of Canterbury or Bernard of Clairvaux, whose doctrine radiated in the spirituality of the Cistercians, the embryo of the later mendicant revolution in Europe at the height of the Middle Ages. Proof of this is that the sacrifice of the altar was enriched, from that time onwards, with images of the Passion, which accompanied its commemoration in the Eucharistic office. The *Pala d'oro* of the high altar in Aachen Cathedral (ca. 1020) is the most complex expression of the Redemptorist reading of the joyful and sorrowful mysteries of the bloody Passion, death on the cross and admirable Resurrection of Christ, who, in the centre of the piece of furniture, judges humanity undaunted and victorious.

As the Aachen frontal itself shows, the imperial workshops still invested the Passionist visuality with a certain solemnity, with classicist and, above all, theological ascendancy. The iconographic type of the scourging is paradigmatic in this sense, when numerous manuscripts, ivories and embossed works visually defined a cruel condemnation as the image of the Salvation given by the Son of God: Christ, embraced

by the pillar venerated in Jerusalem, received the unjust price of his doctrine at the hands of two thieves, without showing a single scratch.

Thus, the first Church to recognise the salvific benefits of visualising the Passion without taboos was the Byzantine Church. From the time of the *Codex Rossanensis,* Byzantium showed a particular predilection for the narrative treatment of the carnal sufferings of Christ, both in pious literature and in the visual arts. Moreover, the Eastern Church was certainly a pioneer in devising extensive Passionist programmes on the walls of its churches for catechetical and ritual purposes. Its thinking about the Passion led, from the time the use of images was resumed in 843, to a veritable creative revolution around these verses of the Gospel, which resulted in the birth of an endless number of Passionist types, sometimes by the fresco artists and often by the creative *scriptoria* of the East.

Byzantine artists searched ceaselessly for «hinge» images for their works, with which to provide narrative continuity to their detailed visual cycles, while at the same time offering artistic coverage to each verse of the Passion. Thus were born the types of Christ's invitation to his disciples to keep vigil with him, the first images of the captors entry into the garden, Christ's energetic admonition to his disciples for having fallen asleep, the soldiers' expressive bewilderment at the *«ego sum»* of the persecuted man, the two women carrying Jesus to Pilate and, finally, the visual translation of Procula's dream, all of them proposals of relatively ephemeral existence. Even so, we owe to Byzantine creativity other much more prolific ideas, such as the inclusion of the Lucan angel in Gethsemane, the joint interrogation of Annas and Caiaphas or the consummation of Peter's denials at the edge of the stake.

In the shadow of the two great empires, from the 11th century onwards, the Romanesque distributed around Europe a multitude of images of the Passion, finally emancipated from the liturgical trousseau, in the doorways, interior walls and cloisters of the great centres of power and of the churches that the rural communities created in the likeness of their seats. The Romanesque was a complex cultural melting pot, in which the creativity of the artists was marinated with Indo-European inheritances and many Byzantine transfers, knowledge of which reached the West thanks to the arrival of certain manuals, the odd enlightened book and the direct implementation of distant models, particularly in Italy, which was mainly responsible for the codification in the European

tradition of conventions of Eastern descent, from the time of the Byzantine diaspora. The bell frescoes of Cimitile (904-911) and San Angelo in Formis (1072-1087), or the mosaics in the cathedrals of Venice (12th c.) and Monreale (1180-1199), are just four early examples of Italian submission to Byzantine ideas, perpetuated during the late Middle Ages and reinterpreted until well into the Renaissance.

The diffusion across the continent of the iconic arrangements resulting from this cultural crossroads contributed decisively to the codification of a set of conventions which, perfected during the full and late Middle Ages, were destined to have an intense continuity over time, as the genuine fruit of the distribution of models, based on a common Scripture and ecclesiastical censorship. This was the starting point for the fixation, within the European imagination, of a set of images for every sorrow of Christ, undoubtedly nourished by Passionist theology, which, in turn, resorted to their use as a highly effective way of catechising the faithful in mental images of the mysteries of Scripture. In other words, in the permanent observation of sacred art, the communities of the faithful became persuaded –at the suggestion of the ecclesiastics, but above all unconsciously– that the mysteries of the Gospel would have been produced in the forms codified in the visual tradition.

In the medieval codification of many of the types studied, a crucial role was played by the vision that the Western powers that be –and the societies they governed– held of the Hebrew minorities that populated a multitude of European municipalities. From the twelfth and thirteenth centuries onwards, the social appreciation of the Semitic communities underwent a violent upheaval, triggered by economic, social and also religious factors. The belief in the guilt of the Hebrew people in the death of the Saviour, latent since the time of the Holy Fathers –and in the later literature of authors such as St Bede– intensified during the full and late Middle Ages, with the crucial support of empathic theology. In its hands, early anti-Judaism soon became, in the streets as in the Church, anti-Semitism.

In that socio-cultural context, the ecclesiastics subjected the ringleaders of the revolt against Christ to harsh verbal reprimands: the legend of Judas Iscariot, a character detested since Antiquity, reached unsuspected limits, in the pen of influential authors such as Jacopo da Varazze; the entire Sanhedrin, with Annas and Caiaphas at the head, received virulent attacks from the writings of St Bonaventure, John of Caulibus or Ludolph of

Saxony; Malchus, the wretched servant of the high priest, until then an innocent child, was not spared certain symbolic attacks, at the hands of treatise writers such as Sister Isabel de Villena; and Pontius Pilate himself, a character of fluctuating perception between evil and virtue, suffered a profound depreciation with anti-Semitic roots. Even Procula, his wife, to whom the Gospel of Matthew attributed an undoubtedly appeasing role, suffered many disqualifications with misogynistic undertones.

Moreover, around the first verses of the Passion, fictitious characters appeared, who not infrequently came to Judaise the –already anti-Jewish– biblical account. Such is the case of Isolde, the blacksmith commissioned by the Jews to forge the nails of the cross, who is present in the Paschal ritual and in certain Central European Passionist images.

Of course, as has been consistently demonstrated, the endemic late medieval anti-Semitism had a profound impact on Christian artistic visuality, with particular emphasis in the German, Dutch, French and Hispanic contexts, as well as in certain provinces of the Byzantine Empire. The twelfth century saw the first clear attempts to use the visual weapon against the executioners of Christ, as evidenced by the seizures of the *Gospel of St. Peter* in Salzburg (second quarter of the eleventh century, New York, MoL, M.781, fol. 81r) or the *Bible of Avila* (second quarter of the twelfth century, Madrid, BNE, Vit. 15-1, fol. 324r). These works began the long process of shaping the Jewish stereotype, which developed in the 20th century, broadened in the 300s and, once normalised, was radicalised during the 400s and the early modern period.

The duty –not least– of visuality in anti-Jewish indoctrination was clear: the verifiable ugliness of the figurative characters was to speak to the moral corruption –past and present– of the people who murdered the Messiah. The visual stigma was to permeate the innate nature of the Jew as well as the cultural one, so the attacks against him were concentrated on two fronts: the facial and the dress code.

The faces of Christ's executioners (judges, false witnesses, sayons, citizen accusers, etc.) were caricatured at the limits of symbolic violence: the allegedly red hair of the Jews was assimilated with their innate perfidy and to them were mercilessly attributed broad foreheads, dark skins, thick beards, prominent Semitic noses and lost looks, which sometimes formed faces halfway between the human and the demonic.

Luke's Gospel itself had given scriptural support to the alleged demonic possession of the betraying apostle and, with the inestimable contribution of medieval legends, the Evil One appeared –punctually– in the works of the time, to shape the opinion of the judges who were to deliberate on the criminal responsibilities that the elders of the Law laid upon Christ. The political process of the *Psalter of Robert de Lindseye,* Abbot of Peterborough (late 13th century, London, SAL, MS 59), is undoubtedly one of the most bellicose visual expressions of anti-Semitism of the period.

As far as costumes were concerned, the Jews –and their prototype, Judas, with particular recurrence– were early dressed in long tunics which, to the well-educated eye, were to symbolise in their colours the bloody deicide they were committing: the yellows, in place of the golds, would for a long time express the Hebrew moral corruption; and the reds –likewise attributed to Christ– would prophesy the coming of the Passion. However, following the segregationist dictates of the Fourth Lateran Council (1215) –more in edicts than in the reality of the streets– the Church needed to differentiate the Jews on the artistic medium by means of figurative compliance with these canons of dress. Thus, long cloth dresses, colourful hoods, veiled women and even some stigmatising roundels appeared. Although there were also those who dressed the Sanhedrites in richly embroidered garments, in a translucent reference to the excesses of ostentation which, during the Middle Ages, were attributed to European Jews, who were often accused of pecuniary sins.

Even the enemies of religion had to suffer symbolic reverses of an animalising sign, in the literary and artistic trenches, with the psalms as a scriptural substratum, medieval legends as a direct source and racial hatred against the Hebrew people as a continuity argument. Christ's captors, his judges, the sayons of the scourging, the soldiers who mocked him or the very people who clamoured for his death on the cross and for the release of Barabbas, were assimilated in texts and images to rabid dogs, and, more specifically, to ravenous lions, who, lacking all reason, committed deicide against the Messiah.

In contrast to the overt radicalism of the princes of the Jews and their henchmen, the Passionist dialectic conveyed, both textually and visually, the peaceful, compassionate and even merciful attitude of Christ, who would have accepted with conviction the «chalice» that the Father had entrusted to him. As if it were a narrative *refrain,* from the

arrest to Pilate's sentence, the Church sought ceaselessly to reverse the traditional roles of judge and culprit. The accused suddenly became the source of true justice, and his interrogators, characters blinded by radicalism, would be the ones on whom, at the end of time, the divine condemnation would weigh.

Every appeal to the feelings of the faithful was a new opportunity for faith in the mystery of redemption. Emotional piety had been discovered centuries before in the Benedictine or Cistercian enclosures. In the 12th century, the mother abbey of Montecassino had in fact staged one of the first edifying Passion plays; and the confidence of the clergy in the benefits of visuality –theatrical as well as plastic– soon led to the flourishing, all over the Christian West, of a multitude of living Passions, in Latin and Romance languages, which were nourished by the ideas held by artists, while the latter enriched their collection with the stagings designed by playwrights.

The theological legacy of those astute *oratores* was assimilated, from the 13th century onwards, by the mendicant orders, with particular interest from the Franciscans. Franciscan spirituality was profoundly conditioned by the charismatic personality of the holy founder of the order: Francis of Assisi, radical in his mortifying approaches and an intelligent promoter of popular piety around the life of Christ. It was not in vain that Francis was followed by a long line of lesser friars, such as St Bonaventure and St Bernardine of Siena, who devoted arduous efforts to encouraging, from their pulpits and desks, meditation on the Passion, not infrequently accompanied by dramaturgical proposals.

Thanks to the Christocentric zeal of these theologians, the Passion had become the «great preoccupation of the souls» of the faithful as early as the 300s, and the Eucharist, its sacramental commemoration, their necessary garrison for eternity. The late medieval Church spared no effort to place the discovery of Christ's earthly existence at the centre of European spirituality, a phenomenon that drew many religious and lay people to an intimate and intense experience of their faith. This marked the beginning of what some called the «Age of Christ», which was also, in the light of that fiery religiosity, the golden age of the visualisation of the Passion, by virtue of the period in which the greatest number of works on the Passion were produced and in which they reached the highest levels of originality.

The religiosity surrounding the redemptive sufferings of Christ reached with unusual vigour the territories of Central Europe, where the *Devotio moderna* of the Dutch deacon Gerard de Groote encouraged the popularisation of the intimate contemplation of the sorrows of Christ, which Thomas of Kempis, a member of the movement, urged readers of his successful *Imitatio Christi* to practise as a means of salvation.

In those territories an endless number of books, manuscripts and later printed, for the meditation of the Passion were spread, which the high nobility of the continent illuminated with careful illustrations, with which to recreate the observation of Christ's sufferings and to show off their status. From the 19th century onwards, the European publishing market offered its pious readers various works for comparative purposes, such as the successful *Moralised Bible* or the *Speculum Humanae Salvationis,* which superimposed on the classical readings of the Passion other typological readings associated with Old Testament passages, such as the struggle between Cain and Abel, the sacrifice of Isaac or the story of the wretched Job, which –according to their arguments– would have prefigured different scenarios of the future sacrifice of Christ for mankind.

Likewise, on the virtuous paradigm bequeathed by the Carthusian, various *Vita Christi* appeared in Europe in the fourteenth century, such as those written in the Kingdom of Valencia by Francesc Eiximenis and Isabel de Villena, who, together with successive passionaries or mystical visions, such as those attributed to Sister Brigida of Sweden, filled the gaps in the parsimonious Gospel narrative with imaginative legends, bathed in poignant gruesomeness, energetic conversations, virulent affirmations and intimate confessions, filled the ellipses of the sparse Gospel narrative with imaginative legends, bathed in moving gruesomeness, energetic conversations, virulent affirmations and intimate confessions, often associated with the pains suffered by the Virgin and Saint John between the dawn of Thursday and the morning of Good Friday. In this sense, the most successful literary genre in European libraries was undoubtedly that of the books of hours, which brought together the prayers of the breviary with other pious exercises in honour of Christ, the Virgin and the saints, often borrowed from the Franciscan school.

Aware of the tastes of the clientele, the late medieval European market offered the great houses small objects for the contemplation, in the intimacy of the home, of the mysteries of the Passion: ivory diptychs, triptychs and polyptychs, devotional tablets, small embossed jewels or prayer beads, which, used assiduously, would prepare their

possessors for a place in Salvation. Hans Belting (1986) spoke –not without reason– of «new forms of existence of images» in late medieval Europe. Central European Passionist piety even founded genuine artistic genres, such as the panoramic Passion cycles, which reproduced Christ's journeys from Gethsemane to the cross; or the monumental German and Italian Stations of the Cross, which recalled the mysteries of Salvation, in human dimensions –material and emotional– at the foot of the public highway or in the chapels of certain temples.

In this context, the clergy and the royal courts of the continent encouraged the cult of the relics of the Passion, alleged material testimonies of the adored mysteries of Salvation, direct ways of worshipping the suffering Christ, spiritual shields against worldly dangers and totems of power for the elites, who soon turned their sanctuaries into profitable pilgrimage centres. Alongside the fragments of the Lignum Crucis, Christianity increasingly rediscovered –by resorting to legitimating myths– the *Scala sancta* of the praetorium in the Lateran patriarchate; the column of the flagellation, since 1223 disputed between Jerusalem and the basilica of Saint Praxedes in Rome; and the crown of thorns, which Louis IX of France bought in 1239 to win the favour of his people.

In the midst of this relic fever, artistic visuality played the role of legitimising –deliberately or unconsciously– the authenticity of relics: the *Scala sancta* of Rome began to be depicted by painters of the thirteenth century, such as Duccio di Buoninsegna in the *Maestà* of the cathedral of Siena (1308-1311, Siena, MOD); the flagellation, during the Middle Ages executed against a full-length column, sometimes abstracted from the Jerusalem relic, began to be practised against the column of Cardinal Colonna after the Council of Trent, as Agostino Ciampelli’s fresco for the central nave of Santa Praxedes had dictated (1594-1604); and the enthronement of the crown of thorns in Paris, soon announced by medieval literature, favoured the spread of the idea of a ring crown.

It is clear, then, that the fiery late medieval religiosity surrounding the Passion left a deep imprint on artistic visuality, both in the mediums and in its iconic concretions, in which renewed mimetic resources were placed at the service of visual rhetoric. In this sense, during the 14th and 15th centuries, the main creative driving force was undoubtedly the Central European schools, who took on the challenge of providing iconic cover for the vehement Passionist rhetoric of their time, so that the faithful could visualise it.

Thus, the intense Eucharistic fervour arising from the Fourth Lateran Council brought the «cup» of the Gospel to the garden, accompanied by the transubstantiated host and even the consecratory vestments (corporals, humerals, etc.), with the aim of linking the Passion, freely accepted by Christ in Gethsemane, with the daily sacrifice of the altar. But, above all, the cult unleashed on the outraged body of Christ brought to the surface, with the everlasting aim of stirring consciences, images of unbridled cruelty. The soldiers subjected the Saviour to an endless number of heart-rending affronts, sometimes canonical, but many others of apocryphal origin: vociferations, spitting, mockery, punches, kicks, pricks against the skull or furious scourging, which allowed us to dimension the sacrifice accepted by Christ, in a contradictory mixture –admitted by pious literature– of the deepest horror with sacred eroticism.

Moreover, the myth of the Passion gave rise to unprecedented iconographic types, with cruelty as a common denominator. During the late Middle Ages and the early Modern Age, old mental images created by the Passionists of the time were given visual form in connection with Christ's departure from the Garden of Gethsemane, the crossing of the Kidron stream or, with particular care, the sad affronts that occurred after the scourging, which gave rise to the types of Christ observed by angels or by the Christian soul, and of Christ taking up his garments, particularly popular in Baroque mysticism.

From the mid-1400s, the energetic iconic concretions developed in late medieval Europe were transferred to the work of great German engravers such as Martin Schongauer, Lucas Cranach ‘the Elder’, Israhël van Meckenem, Albrecht Altdorfer and Albrecht Dürer himself, whose prints were widely disseminated throughout Europe and its colonies, partly responsible for the marked continuity that most Passionist types experienced after the threshold of modernity. Because –although not the direct object of this study– it is important to remember how engraved prints were, on the one hand, the protagonists of a long process of democratisation of images, which from that time onwards reached neighbourhoods hitherto deprived of the possibility of visualising the Passion in domestic intimacy; and on the other, they contributed, as never before in any format, to the dissemination of artistic knowledge.

Of course, late medieval artistic proposals found a home in a fertile theological field, which never renounced empathy as a means of evangelisation. The visual precepts emanating from Trent, in fact, reiterated the old need to move the faithful in order to bring

them together in faith. The Jesuits devoted considerable efforts to this purpose, and from the mid-fifteenth century onwards they overturned the primacy that Franciscanism had held for three hundred years in the orientation of Passionist theology.

Based on the idea of the composition of place projected by Saint Ignatius of Loyola in his *Spiritual Exercises,* the Jesuits took great pains to expand and reorient the literary and visual corpus on the Passion. Paradoxical of this enterprise were the Annotations and Meditations on the Gospels by Father Hieronymus Nadal, which were illuminated with the mastery of the Amber engraver Hieronymus Wierix, perfectly obedient to the evangelical orthodoxy that post-conciliar censorship –reflected in the artistic, artists and religious manuals– instituted.

However, as Evelyn Sandberg-Vavalà (1929) has already pointed out, during the late Middle Ages and the Modern Age, the collective element began to be diluted to the detriment of the creative personality of the artists, who were vindicated as intellectuals of the brush. In Italy at the end of the 16th century, renowned painters such as Ludovico Carracci and Caravaggio himself converged in the audacious desire to focus the gaze of the faithful on the mysteries of the faith in accordance with the precepts of the Counter-Reformation, dispensing with the vain distractions that had flooded medieval art. Thus, for example, the images of the prayer in the garden focused attention on the consoling role of the angel of God; those of the arrest focused on the vile betrayal of Judas and the arrest of the Master; those of Peter's denials focused on the accusation of the apostle and his sincere repentance, consistent with Baroque contrition; and those of the crowning with thorns on the cruel torment suffered by Christ, the true protagonist. This compositional novelty was probably the main Baroque contribution to the long-standing visuality of the Passion.

During the sixteenth and seventeenth centuries, the Hispanic sphere was one of the most prolific in the production of works for the adoration of the mysteries of the Passion, contemplated at the limits of the lachrymose by the mystical theology of Teresa of Avila and John of the Cross. The Passionist confraternities, corporations born at the time of the European urban boom for the purpose of physical and spiritual protection, and developed under the sign of post-Tridentine penitence, demanded pasos with which to process in their Holy Week stations of penitence. As Sánchez (1987) related, the first

mystery pasos appeared from 1570 onwards, with Seville, Granada and Valladolid as the main centres.

Since then, from the workshops of great Hispanic sculptors such as Gregorio Fernández and Francisco Salzillo, sculptural groups of the Prayer in the Garden, the Arrest, the Tears of Saint Peter, the Scourging, the Crowning of Thorns and Ecce Homo have been produced for the veneration of the mysteries of the Passion on the altars of churches and in the streets, through the emotions aroused by carvings of human dimensions and expressiveness full of pathos. The Baroque was, as Mâle (1932) defined it, an art of passion, which made its observers aware of the sacrifice assumed by Christ and tried to instruct them in the need to give their lives for the cause of God, as the Saviour and, in imitation of him, the holy martyrs, did.

For their part, the transatlantic viceroyalties, from the end of the 16th century, adopted the conventions established in the European tradition, thanks to the work of emigrant artists, as well as the arrival in the New World of export works, art manuals and the most sought-after Passionist prints (Albrecht Dürer, Hieronymus Wierix, etc.), which, in fact, soon gained a loyal following in the colonial art scene, sometimes in the context of the evangelising enterprise promoted by orders such as the Society of Jesus, which in fact soon gained a loyal following in the colonial art scene, sometimes in the context of the evangelising enterprise promoted by orders such as the Society of Jesus.

However, the geographical and conceptual distance from the European tradition introduced in certain viceroyalties, such as Mexico and Peru, unusual expressive and significant qualities, usually of a popular nature, but always subordinated to the indigenous Passionist theology expressed by authors such as the Lima-born Pedro de Peralta Barnuevo. According to certain colonial painters, the Trinity appeared to Jesus in the garden, the angels in heaven mourned his pains and the sayons of the praetorium subjected Christ –as Saint Bridget had revealed– to a bloody butchery with their scourging.

On the other hand, this thesis has shown that, despite the disputes between Catholicism and the Reformed Churches over the use of the sacred image, there were no major variations in the use of iconic configurations within these churches, which were always based on the literalness of the Gospel, common to all Christian confessions.

In any case, in the Protestant Passionist corpus of the 17th and 18th centuries, certain doctrinal absences can be glimpsed, integrated into compositions that obeyed historical canons, such as the disappearance of any direct reference to the suspicious relics of the Passion worshipped by the Roman Church, with particular emphasis on the erasure of any visual mention of the dubious column of the flagellation of Saint Praxedes, to which Catholic visuality had been giving inestimable support. Likewise, the biblical rigorism of the Protestant churches led to a profound depreciation of types based on extra-canonical narratives, which had enjoyed considerable attention –theologically and visually– in Baroque Catholicism.

However, Protestant aniconism resulted in a notable depression in artistic activity around the Passion cycle, which from then on was constrained by private demand and the frenetic publishing activity that Europe was experiencing. The loss of catechetical significance also led many artists to turn to more restrained iconic proposals, the antipodes of the agitated, bloodthirsty types on which the Catholic Church had opted.

In this way, the three main objectives set out at the beginning of the study are achieved: the analysis, in accordance with the iconographic-iconological method, of the continuity and variation of each of the iconographic types that were used in the service of piety around these passages of the Passion; the characterisation of the cult of the mysteries of the Redemption, as the ultimate generators of the images analysed; and the identification of the routes of circulation, from the East to the Christian West, of the iconic concretions studied.

The visuality of the Passion has constituted, over the course of two thousand years –between the catacombs and contemporary audiovisuals– the iconic ratification of the proclaimed victory of the Christian God over the darkness of death, in the bloody sacrifice to which he subjected his Son. The omnipresent experience of the Passionist image –moving, horrifying, erotic, hateful or humorous– was for the credulous guarantor of Salvation, and for his Church, a powerful persuasive weapon in the evangelisation of the truth defended, to the extreme, by Jesus Christ. *«Quid est veritas?»*.

***

A thesis acts as a revealer of historiographical silences and, at the same time, as a declaration of methodological principles and a source of ideas at the starting point of a research career. Although conclusive –as has been shown– this is not a conclusive work. The vast visual corpus surrounding the Passion of Christ, from Gethsemane to Pilate's sentence, the cross and the tomb, still conceals dozens of hitherto unexplored lines of study.

From now on, it will be necessary to study in depth the contribution of other sources, ancient, medieval and modern, to the configuration of the iconographic types studied here; to draw up new sectorial studies, geographically, chronologically and/or thematically, that will allow us to deepen our knowledge of the visuality of the Passion; to carry out –as has been argued throughout the thesis– research into the numerous conceptual images that were derived from these Gospel passages; to study –as part of the research project– the iconographic types, from the condemnation of death to the burial of Christ; to widen the scope of the research project, from the condemnation of death to the burial of Christ; to tackle, in separate monographs, the *Arma Christi* and the prefigurative images; to study –as part of the research project– the iconographic types, from the condemnation to death to the burial of Christ; to broaden knowledge of the anthropology surrounding the Passion, in the visual, festive or even thaumaturgical aspects; or to tackle the repercussions that the historical Passionist visuality has had on contemporary visual culture, abundant insofar as they have been studied in part. All of these will be working paths that will have to be taken from now on, with this doctoral thesis as a reference and professional and scientific experience.

# BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

AGAMBEN, G., *Pilato e Gesù,* Nottetempo, Roma, 2013.

AIMÉ VILLANO, M., *Le colonne del ciborio della Basilica di San Marco a Venezia,* Università di Venezia, Tesis doctoral, 2020.

ALEJOS MORÁN, A. y MOCHOLÍ MARTÍNEZ, E., «El Espíritu Santo». En: GARCÍA MAHÍQUES, R. (dir.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. La Visualidad del Logos,* Ediciones Encuentro, Madrid, 2015, pp. 694-813.

AMODEI, T., *La Passione di Gesù nell'Arte italiana. Volume I,* Edizioni Palumbi, Teramo, 2018.

ANCHI LEÓN, L. J., *La serie de la Pasión de Cristo en el Convento de San Francisco de Lima: nuevas propuestas de lectura,* Pontificia Universidad Católica del Perú, Tesis doctoral, 2019.

ANDENNA, G., «La devozione confraternale per la Passione di Cristo nel tardo Medioevo». En: FLORES D'ARCAIS, F. (ed.), *Il teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo. Atti del Convegno «Attorno ai gruppi lignei della Deposizione»* (Milán, del 15-V-2003 al 16-V-2003), Vita e Pensiero, Milán, 2005, pp. 21-32.

ARAGÜÉS ALDAZ, J., «Los flores sanctorum medievales y renacentistas. Brevísimo panorama crítico», *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas,* 2012, pp. 349-361.

BALADRÓN ALONSO, J., «Cofradía de la Pasión: el paso de la Flagelación del Señor (Antonio de Ribera y Francisco Díez de Tudanca, h. 1650)». En: <https://artevalladolid.blogspot.com/2012/05/el-paso-de-la-flagelacion-del-senor-de.html> (03-VII-2024).

BAST, R., «Strategies of Communication: Late-Medieval Catechisms and the Passion Tradition». En: MACDONALD, A. A., RIDDERBOS, H. N. B. y SCHLUSEMANN, R. M. (eds.),

*The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture,* Egbert Forsten, Groningen, 1998, pp. 133-144.

BELTING, H., *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione,* Nuova Alfa Editoriale, Boloña, 1986.

BERNAD LÓPEZ, V., *La última cena: continuidad y variación de los tipos iconográficos,* Universitat de València, Tesis doctoral, 2023.

BERNAL NAVARRO, J. C. y LÓPEZ MARTÍNEZ, A., «Revisión hagiográfica del arquetipo iconográfico de la imagen de Judas Iscariote en obras pictóricas de los siglos X-XX», *Arché, Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV,* 13-15 (2018-2020), pp. 129-138.

BERNARDO DE CLARAVAL (San), *Obras completas,* 4 vols., Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 1986.

*Biblia de Jerusalén,* Desclée de Brower, Bilbao, 2009.

BISSOLI, C., «Lo *Judicium Sanguinarium* di Paolo Ligozzi nella chiesa di villa Quaranta», *Rivista del Museo di Castelvecchio,* 34 (2021), pp. 101-112.

BJÖRN, W. y MACLEAN, S., *Representations of Power in Medieval Germany: 800-1500,* Brepols Publishers, Turnhout, 2006.

BLOCK FRIEDMAN, J. B., «Dogs in the Identity Formation and Moral Teaching Offered in some Fifteenth-Century Flemish Manuscript Miniatures». En: GELFAND, L. (ed.), *Our Dogs, Our Selves. Dogs in Medieval and Early Modern Art, Literature, and Society,* Brill, Leiden-Boston, 2016, pp. 325-362.

BOLLATI, M., «Immagini medievali della Passione». En: GERETTI, A. (com.) y CASTRI, S. (ed.), *Apocrifi. Memorie e leggende oltre i Vangeli* (Illegio, del 24-IV-2009 al 4-X-2009), Skira, Milán, 2009, pp. 59-65.

BRÉHIER, L., *L'Art Chrétien. Son développement iconographique des origines a nos jours,* Librairie Renouard – H. Laurens, Éditeur, París, 1928.

BRISSET MARTÍN, D. E., «Imagen y símbolo en el personaje ritual de Judas», *Gazeta de Antropología,* 16 (2020), pp. 301-337.

BUENAVENTURA (San), *Obras completas de San Buenaventura,* Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1946.

BURRIEZA SÁNCHEZ, J., «La contemplación de la Pasión en Teresa de Jesús y el Siglo de Oro de la espiritualidad en la Monarquía Hispánica», *Huarte de San Juan,* 29 (2022), pp. 15-49. (DOI: https://doi.org/10.48035/rhsj-gh.29.2).

CAMÓN AZNAR, J., *La Pasión de Cristo en el Arte Español,* Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1949.

Canillas del Rey, F., «Caín y Abel. Iconografía del primer fratricidio», *Revista Digital de Iconografía Medieval,* 21 (2019), pp. 131-156.

CANTERA MONTENEGRO, E., «La imagen del judío en la España medieval», *Espacio, Tiempo y Forma: Historia Medieval,* 11 (1998), pp. 11-38.

CARERI, G. y FABRE, P. A., *Caravage: Hors-Champ. La Flagellation de Rouen.* Éditions 1:1 (*ars*), Rouen, 2017.

CASTELFRANCHI, L. y CRIPPA, M. A. (dir.), *Iconografia e arte cristiana,* 2 vols., San Paolo, Turín, 2004.

CAULIBUS, Iohannis de, *Meditaciones vite Christi, olim S. Bonaventuro attributae,* Brepols, Turnhout, 1997.

CHARBONNEAU-LASSAY, L., *Il Bestiario del Cristo. La misteriosa emblematica di Gesù Cristo*. *Vol. II,* Edizioni Arkeios, Roma, 1994.

– *Il Giardino del Cristo ferito,* Edizioni Arkeios, Roma, 1995.

CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos,* Herder, Barcelona, 1999.

ČIČO, M., «La Santa Casa e la Scala Santa. La riproduzione architettonica, le diversità e i legami tra questi due culti in Europa centrale nei secoli XVII-XVIII». En: PELLIZZARI, P. (coord.). *La Bisaccia del Pellegrino: fra evocazione e memoria,* Università di Torino, Turín, 2007, pp. 303-332.

COBALEDA PÉREZ, M., *La iconografía de la Flagelación,* Universidad de Jaén, Trabajo de Fin de Grado, 2021.

CORTÉS SOLER, J., «Introducción a la iconografía de la flagelación y primeras representaciones». En: *II Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades,* Universidad Católica San Antonio, Murcia, 2008a, pp. 465-476.

– «Iconografía de la flagelación: principales representaciones escultóricas en España hasta finales de la época gótica». En: *II Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades,* Universidad Católica San Antonio, Murcia, 2008b, pp. 477-489.

CREMA, E., «Iconografia della Passione nel *Pianto della Vergine* di Enselmino da Montebelluna». En: FLORES D'ARCAIS, F. (ed.), *Il teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo. Atti del Convegno «Attorno ai gruppi lignei della Deposizione»* (Milán, del 15-V-2003 al 16-V-2003), Vita e Pensiero, Milán, 2005, pp. 33-59.

CRIPPA, M. A. y ZIBAWI, M., *L'Arte Paleocristiana. Visione e Spazio dalle origini a Bisanzio,* Jaca Book, Milán, 1998.

CUESTA, D., «Los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola, fuente de inspiración para las Bellas Artes», *Ignaziana, rivista di ricerca teologica,* 20 (2015), pp. 219-231.

CUTRI, D. A. «Judas Iscariote. De amigo a traidor. Análisis de textos bíblicos canónicos y extracanónicos». En: <https://www.academia.edu/21563405/Judas_Iscariote._De_amigo_a_traidor> (17-X-2024).

DA SALÓ, M., *The Sufferings of Christ,* Sheed & Ward, Londres, 1931.

INTERIÁN DE AYALA, Fr. Juan, *El pintor cristiano y erudito o Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas,* Barcelona, 1883.

DE AZCÁRATE, J. M., «La Imagen religiosa». En: PEDRERO YÉBOLES, E., HERNÁNDEZ ALEJANDRO, J. A., ALBA LÓPEZ, J. C. *et al*. *Actas del I Congreso Nacional de Cofradías*

*de Semana Santa* (Zamora, del 5-II-1987 al 8-II-1987), Diputación Provincial de Zamora, Zamora, 1987, pp. 117-122.

DE EGRY, A., «La escultura del claustro de la Catedral de Tudela (Navarra)», *Príncipe de Viana*, 20 (1959), pp. 63-108.

DE ESTELLA, Diego. *Meditaciones devotísimas del amor de Dios,* Imprenta de Albero, Madrid, 1920.

DENZINGER, H., *Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum,* 2 vols., Edizioni Dehoniane, Boloña, 2018.

DERBES, A., *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant,* Cambridge University Press, Cambridge, 1996.

DE SAS VAN DAMME, A., «El amarillo en la Baja Edad Media. Color de traidores, herejes y repudiados», *Estudios Medievales Hispánicos,* 2 (2013), pp. 241-276.

DE SIENA, Bernardino, «Della passione del nostro signor Gesù Cristo». En: *Le prediche volgari* (Florencia, 1424), 2 vols, Ciro Cannarozzi, Florencia, 1934, pp. 282-311.

DE SUECIA, Brígida, «Le Rivelazioni Celesti di Santa Brigida di Svezia». En: <https://web.archive.org/web/20080602153129/http://www.saintbirgitta.com/italian/> (02-IV-2024).

DELUMEAU, J. y BILLON, G., *Gesù e la sua Passione,* Edizioni Messaggero, Padua, 2007.

DE VEGA, Lope, *Los cinco Misterios dolorosos de la pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo, con su Sagrada Resurrección* (Transc. Biblioteca Virtual Universal, 2006).

DE VILLENA, Isabel, *Vita Christi,* edición de Escartí, V. J., 1947. Institució Alfons el Magnànim, València, 2011.

DIDRON, A. N., *Christian Iconography, or the History of Christian Art in the Middle Ages,* H.G. Bohn, Londres, 1851.

DÍEZ MERINO, L., RYAN, R. y LIPPI, A. (dir.), *Dizionario Passione di Gesù Cristo,* Edizioni Messaggero Padova, Padua, 2021.

DION, M.-P. y JACQUEMARD, H., «Les Très Riches Heures du Duc de Berry». En: <https://les-tres-riches-heures.chateaudechantilly.fr/> (30-III-2024).

DONCOEUR, P. P., *Le Christ dans l'Art Français,* Éditions d'Histoire et d'Art, Librairie Plon, París, 1939.

DRESKEN-WEILAND, J., *Mosaici di Ravenna,* Jaca Book, Milán, 2016.

DUBY, G., *La época de las catedrales. Arte y sociedad, 980-1420,* Cátedra, Barcelona, 2016.

ELIADE, M. y COULIANO, I. P., *Diccionario de los símbolos,* Fragmenta Editorial, Barcelona, 2022.

ESPÍ FORCÉN, C., «Pilatos se lava las manos. La ambigüedad de la figura del prefecto romano en el arte y pensamiento medieval», *Imafronte*, 23 (2014), pp. 11-27.

ESPONERA CERDÁN, A., *El oficio de predicar. Los postulados teológicos de los sermones de San Vicente Ferrer,* Editorial San Esteban, Salamanca, 2007.

FACHECHI, G. M., «Piero e la tradizione iconográfica della Flagellazione». En: CIERI VIA, C. (ed.), *Città e Corte nell'Italia di Piero della Francesca. Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Urbino, del 4-X-1992 al 7-X-1992), Marsilio, Sansepolcro, 1996, pp. 59-68.

FENOLLAR, Bernat y MARTÍNEZ, Pere, *Lo Passi en Cobles,* Imprenta de Federico Doménech, València, 1912.

FERNÁNDEZ PARADAS, A. R. y SÁNCHEZ GUZMÁN, R., «Jesús recogiendo las vestiduras, un análisis iconográfico», *Cuadernos de arte e iconografía,* 40 (2011), pp. 465-532.

- «Al principio fue... Jesús recogiendo sus vestiduras y sus fuentes literarias de inspiración», *Boletín de arte*, 32-33 (2011-2012), pp. 251-263.

- *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico. Jesús Crecogiendo sus vestiduras después de la flagelación (siglos XV-XX),* Sociedad Latina de Comunicación Social, La Laguna, 2012.

– «La humildad de Jesús: *Cristo caído recoge sus vestiduras* de José de Mora». En: <https://nartexblog.wordpress.com/2013/03/23/humildad-jesus-cristo-caido-recoge-sus-vestiduras-jose-de-mora/> (06-III-2024).

FERNÁNDEZ SAORÍN, J., «Alejandro Carnicero: escultor y grabador». *Anástasis*, 8 (2010), pp. 20-33.

FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los santos,* Omega, Barcelona, 1950.

FERRER, V., *Sermons de Quaresma,* vol. 2, edición de Sanchis Guarner, M., Albatros, Valencia, 1995.

FICHTE, J. O., «Die Darstellung von Jesus Christus im Passiongeschehen der englischen Fronleichnamszyklen und der spätmittelalterlichen». En: HAUG, W. y WACHINGER, B. (eds.), *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters,* Niemeyer, Tübingen, 1993, pp. 277-296.

FRANCO MATA, Á., «Algunas fuentes medievales del Arte Renacentista y Barroco», *Anales de Historia del Arte,* 73-87 (2008), pp. 73-87.

– «Las Revelaciones de la mística Santa Brígida de Suecia», *Beresit,* XIV (2015), pp. 39-86.

FRANK, G., «Popular Iconography of the Passion», *Publications of the Modern Language Association of America,* XLVI (1931), pp. 333-340.

GALLO, M., «Il rinnegamento, il pentimento, le lacrime e la penitenza di Pietro». En: GERETTI, A. (com.) y CASTRI, S. (ed.), *Il cammino di Pietro* (Castel Sant'Angelo, del 7-II-2013 al 1-V-2013), Skira, Milán, 2013, pp. 135-155.

GARCÍA ARRANZ, J. J., «Lo demoníaco en la visualidad de Occidente». En: GARCÍA MAHÍQUES, R. (dir.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. Los Demonios I. El Diablo y la acción maléfica,* Ediciones Encuentro, Madrid, 2019, pp. 24-64.

GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, J., «La *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia e Ignacio de Loyola. A propósito de un gran libro», Estudios eclesiásticos, 338 (2011), pp. 509-546.

GARCÍA MAHÍQUES, R., *Iconografía e iconología*. *La Historia del Arte como Historia Cultural,* 2 vols., Ediciones Encuentro, Madrid, 2008.

– «Continuidad y variación de los tipos iconográficos». En: GARCÍA MAHÍQUES, R. (dir.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. La Visualidad del Logos,* Ediciones Encuentro, Madrid, 2015, pp. 8-75.

GARCÍA MARSILLA, J. V., «Arte, imágenes y vida cotidiana en la Valencia medieval». En: HERMOSILLA PLA, J. (coord.), *La ciudad de Valencia. Geografía y Arte,* 2 vols., Universitat de València, València, pp. 302-307.

– «La imatge com a arma. Jueus i conversos enfront de les arts visuals cristianes a la Corona d`Aragó». *Afers, fulls de recerca i pensament*, 73 (2012), pp. 565-595.

– y SÁNCHEZ MILLÁN, Rafael, «Tipos analógicos de Dios Padre». En: GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (dir.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. La Visualidad del Logos,* Ediciones Encuentro, Madrid, 2015, pp. 666-693.

GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., «Cultura y evangelización: aproximación a la iconografía de la Pasión de Cristo en el arte extremeño», *Cauriensia: revista anual de Ciencias Eclesiásticas,* 10 (2015), pp. 113-161. (DOI: http://dx.medra.org/10.17398/1886-4945.10.113).

GARCÍA MATEO, R., «Teología de la cruz en Ignacio de Loyola», *Estudios eclesiásticos,* 360 (2017), pp. 133-161.

GENTILE, G., «Dagli itinerari di Terra Santa alla rappresentazione della vita, passione e morte di Cristo». En: PELLIZZARI, P. (coord.), *La Bisaccia del Pellegrino: fra evocazione e memoria,* Università di Torino, Turín, 2007, pp. 333-368.

GIORGI, R., *Angeli e Demoni,* Electa, Milán, 2003.

GODDARD KING, G., «Notes on the Passion», *The Art Bulletin,* 3 (septiembre 1934), pp. 291-303.

GOLDONI, M., «La *Setenza contro Gesù Cristo*: qualche aspetto italiano di un'iconografia europea», *Rassegna di studi e di notizie*, XXXIII (2010), pp. 45-85.

GOLDSMITH, E. E., *Sacred Symbols in Art,* G. P. Putnam's Sons, Nueva York y Londres, 1911.

GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. I., *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (Siglos XI-XV),* UNED, Tesis doctoral, 2002.

GORMANS, A., «Der Film vor dem Film. Das Verhältnis von Mel Gibsons *Passion Christi* zur bildenden Kunst». En: ZWICK, R. y LENTES, T. (eds.), *Die Passion Christi. Der Film von Mel Gibson und seine theologischen und kunstgeschichtlichen Kontexte,* Aschendorff Verlag, Münster, 2004, pp. 60-98.

GRABAR, A., *Early Christian Iconography: A Study of Its Origins,* Princeton University Press, Princeton, 1968.

- *Las vías de la creación en la iconografía cristiana,* Alianza Forma, Madrid, 1995.

- *El primer arte cristiano (200-395),* Aguilar, Madrid, 2006.

GRUBB, N., *The Life of Christ in Art,* Artabras, Nueva York, Londres, París, 1996.

HAHN, C., *Passion Relics and the Medieval Imagination. Art, Architecture, and Society,* University of California Press, Oakland, 2020.

HAMBURGER, J. F., «Another Perspective: The Book of Hours in Germany». En: HINDMAN, S. y MARROW, J. H. (eds.), *Books of Hours Reconsidered,* Harvey Miller Publishers, Turnhout, 2013, pp. 97-152.

HERRÁIZ LLAVADOR, A., *La tradición visual del sacrificio de Isaac y su pervivencia en el audiovisual contemporáneo,* Universitat de València, Tesis doctoral, 2023.

HERRANZ MARCO, M., «Un problema de crítica histórica en el relato de la Pasión: la liberación de Barrabás», *Estudios bíblicos,* 30/2 (1971), pp. 137-160.

HILDBURG. W. L., «English Alabaster Carvings as Records of the Medieval Religious Drama», *Archaeología,* XCIII (1949), pp. 51-101.

HOURIHANE, C., *Pontius Pilate, anti-semitism and the Passion in medieval art,* Princeton University Press, Princeton, 2009.

JENSEN, R. M., *The Cross. History, Art, and Controversy,* Harvard University Press, Cambridge y Londres, 2017.

JOSSA, G., *Il processo di Gesù,* Paideia Editrice, Turín, 2002.

JOVER HERNANDO, M., «Los ciclos de Pasión y Pascua en la escultura monumental románica en Navarra», *Príncipe de Viana,* 180 (1987), pp. 7-40.

JULIÁ DÍAZ, E., *La agonía de Cristo: sufrimiento en el Huerto de los Olivos,* Ediciones Cristiandad, Madrid, 2008.

KEMPIS, Tomás de, *La imitación de Cristo,* Herder, Barcelona, 2017.

KING, G. G., «Iconographical Notes on the Passion». *Art Bulletin*, XVI (1934), pp. 291-303.

KOPANIA, K., *Late Medieval Passion Panoramas: Background, Function, Reception,* The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art, Varsovia, 2020.

KÖPF, U., «Die Passion Christi in der lateinischen religiösen und theologischen Literatur des Spätmittelalters». En: HAUG, W. y WACHINGER, B. (eds.), *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters,* Niemeyer, Tübingen, 1993, pp. 21-41.

KURT, K., «Eine Reise durch die Kulturgeschichte der Glocken», *Der Schlern,* 82 (2008), pp. 28-105.

LAFRAN, A., *«Et tenuerunt eum*. Les représentations de l'Arrestation du Christ en Occident du XIIe au XVe siècle». En: CHAUVAUD, Frédéric y PRÉTOU, Pierre (dir), *L'arrestation,* Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2015, pp. 175-196.

LE BRAS, G., «Prefacio al nimbo cristiano». En: COLLINET-GUERIN, M. (ed.), *Historie du nimbe. Dex origines aux temps modernes,* Nouvelles Éditions Latine, París, 1961.

LLOMPART, G., «La piedad popular y la iconografía en 'El juicio de Cristo' de Jaume Blanquer (siglo XVII)», *Lecturas de Historia del Arte,* I (1989), pp. 233-242.

LÓPEZ PLASENCIA, J. C., «Literatura mística y piedad contrarreformista. La imagen de Cristo tras la flagelación en el arte español», *Cuadernos de arte e iconografía,* 32 (2007), pp. 447-476.

LUCREZI, F., *Il processo contro Gesù,* Casa Editrice Jovene, Nápoles, 1999.

MACCOBY, H., *Judas Iscariot and the Myth of Jewish Evil,* Peter Halban, Londres, 1992.

MADURELL, M. J., «El pintor Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y su obra. II apéndice documental», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 8 (1950), pp. 153-155.

MÂLE, É., *L'Art Religieux de la fin du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration,* Librairie Armand Colin, París, 1931.

– *L'arte religiosa nel '600. Italia, Francia, Spagna, Fiandra,* Jaca Book, Milán, 1984.

MANASSERO, A., *Ecce homo: storia del processo di Gesù,* Casa Editrice Ceschina, Milán, 1952.

MANZARI, F., «Italian Books of Hours and Prayer Books in the Fourteenth Century». En: HINDMAN, S. y MARROW, J. H. (eds.), *Books of Hours Reconsidered,* Harvey Miller Publishers, Turnhout, 2013, pp. 153-209.

MARROW, J. H., *«Circumdederunt me canes multi*: Christ's Tormentors in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance», *Art Bulletin,* 59 (1977), pp. 167-181.

– *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance,* Van Ghemmert Publishing Company, Kortrijk, 1979.

– «Inventing the Passion in the Late Middle Ages». En: KUPFER, Marcia (ed.). *The Passion Story. From Visual Representation to Social Drama*. The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2008, pp. 23-52.

MARTÍ i AIXALÀ, J., «La escena 'pro tribunali', Jesús ante Pilatos, en los sarcófagos de pasión». En: SOTOMAYOR, M. (dir.)., *Historiam Pictura Refert. Miscellanea in onore di Padre Alejandro Recio Veganzones O.F.M,* Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Ciudad del Vaticano, 1994, pp. 1-14.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Los Pasos procesionales de varias figuras en Castilla-León». En: PEDRERO YÉBOLES, E., HERNÁNDEZ ALEJANDRO, J. A., ALBA LÓPEZ, J. C. *et al*. *Actas del I Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa* (Zamora, del 5-II-1987 al 8-II-1987), Diputación Provincial de Zamora, Zamora, 1987, pp. 123-133.

MARTÍNEZ SORIA, C. J., «El ciclo pictórico de la ermita de la Inmaculada Concepción de Sisante». En: IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M. y MARTÍNEZ SORIA, C. J., *La imagen devocional barroca. En torno al arte religioso de Sisante,* Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2010, pp. 214-272.

MASSIP, F., «Les primeres dramatitzacions de la Passió en llengua catalana», *D'Art: Revista del Departament d'Història de l'Art*, 13 (1987), pp. 253-568.

- «Orígenes y desarrollo del teatro medieval catalán», *Revista de Filología Española*, 74 (1994), pp. 23-40. (DOI: https://doi.org/10.3989/rfe.1994.v74.i1/2.490).

- *Les passions: tipologies, origens, models i evolució,* Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2006.

MAURIAC, F., *Vita di Gesù,* Casa Editrice Marietti, Génova, 1998.

MCKIM SMITH, G., «Dos cristos a la columna y Gregorio Fernández», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* 42 (1976), pp. 333-340.

MELION, W. S., «Ex libera meditatione: Visualizing the Sacrificial Christ in Jerónimo Nadal's Annotations and Meditations on the Gospels». En: KUPFER, M. (ed.), *The Passion Story. From Visual Representation to Social Drama,* The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2008, pp. 91-118.

MENA MARQUÉS, M., *Goya en tiempos de guerra,* Museo del Prado, Madrid, 2008.

MENACHE, S., «Dogs: God's Worst Enemies?». *Society and Animals,* 1 (1997), pp. 23-44.

MIEDEMA, N., «Following in the Footsteps of Christ: Pilgrimage and Passion Devotion». En: MACDONALD, A. A., RIDDERBOS, H. N. B y SCHLUSEMANN, R. M. (eds.), *The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture,* Egbert Forsten, Groningen, 1998, pp. 73-92.

MIGLIETTA, M., «*Domandò se l'uomo fosse galileo e, venuto a sapere che ricadeva sotto la 'potestas' di Erode, lo fece tradurre presso Erode* (Luc. 23,6-7): l'invio al tetrarca di Galilea e Perea». En: AMARELLI, F. y LUCREZI, F., *Il processo contro Gesù,* Casa Editrice Jovene, Nápoles, 1999, pp. 107-150.

MILLET, G., *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles. D'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos,* Éditions E. de Boccard, París, 1960.

MIQUEL JUAN, M., «El gótico internacional en la ciudad de Valencia. El retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma», *Goya,* 336 (2011), pp. 191-213.

MIRA ORTIZ, I., *Semana Santa y textos literarios de la Pasión en la Región de Murcia,* Universidad de Murcia, Tesis doctoral, 2006.

MIRONES LOZANO, E., «Entre la jurisdicción cristiana y las regulaciones comunes: indumentaria de los judíos peninsulares en la Edad Media», *Cuadernos Medievales,* 27 (2019), pp. 54-72.

MÖBIUS, H., *Passion und Auferstehung. In kultur und kunst des mittealters,* Edition Tusch Wien, Berlín, 1979.

MOLANUS, J., *De historia SS. imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusus libri IV,* Lovanii, Typis Academicis, 1575.

MOLINA I FIGUERAS, J., «Contemplar, meditar, rezar. Función y uso de las imágenes de devoción en torno al 1500». En: YARZA LUACES, J., *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I,* Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, pp. 89-105.

MONTESINOS CASTAÑEDA, M., *La visualidad de las Virtudes Cardinales,* Universitat de València, Tesis doctoral, 2019.

MONTINI, G., «*Pro tribunali sedentes*. La posizione del giudice nel processo». En: KOWAL, J. y LLOBELL, J., *«Iustitia et iudicium». Studi di diritto matrimoniale e processuale canonico in onore di Antoni Stankiewicz,* vol. 3, Libreria Editrice Vaticana, Ciudad del Vaticano, 2010, pp. 1339-1359.

MORALES, A. J., *«Juicio y sentencia de Cristo.* Texto e imagen de una pintura devocional en Écija». En: MORALES FOLGUERA, J. M., ESCALERA PÉREZ, R. y TALAVERA ESTESO, F. J. (eds.), *Confluencia de la imagen y la palabra,* Universitat de València, València, 2015, pp. 429-442.

MORALES MUÑIZ, M. D-C., «El simbolismo animal en la cultura medieval». *Tiempo y Forma, Serie III, Hª Medieval,* 9 (1996), pp. 229-255. (DOI: https://doi.org/10.5944/etfiii.9.1996.3607).

MORETTI, F., «La Passione di Cristo in un sermone in forma di teatro di Frate Antonio da Bitonto», *Il Santo,* 52 (2012), pp. 129-151.

MORGAN, N., «English Books of Hours, c. 1240-c. 1480». En: HINDMAN, S. y MARROW, J. H. (eds.), *Books of Hours Reconsidered,* Harvey Miller Publishers, Turnhout, 2013, pp. 65-95.

MORMANDO, F., «*Just as your lips approach the lips of your brothers*. Judas Iscariot and the kiss of betrayal». En: MORMANDO, F. (ed.), *Saints & sinners: Caravaggio & the Baroque Image,* McMullen Museum of Art, Boston College, Boston, 1999, pp. 179-190.

MULA PÉREZ, A. y MOLERA RÓDENAS, J., *El legado escultórico de Salzillo en Orihuela,* Ayuntamiento de Orihuela, Orihuela.

NADAL, Jerónimo, *Adnotationes et meditationes in Evangelia quae in sacrosancto Missae sacrificio toto anno leguntur…,* Antuerpiae Excudebat Martinus Nutius, 1595.

NICODEMI, G., *Eloì, Eloì, lemà sabachthani? Temi e iconografia della Passione di Cristo nelle arti minori: scultura in legno e terracotta, XII-XVII secolo,* Aracne editrice, Roma, 2021.

NIREMBERG, D., «Violencia, memoria y convivencia: los judíos en el medievo ibérico», *Memoria y Civilización*, 2 (2001), pp. 31-53.

ODEN, T. C. y HALL, C. (dir.), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia, Nuevo Testamento, Evangelio según San Marcos*. Edición de MERINO RODRÍGUEZ, M., vol. 2, Ciudad Nueva, Madrid, 2000.

– *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia, Nuevo Testamento, Evangelio según San Mateo (14-28),* vol. 1b, Ciudad Nueva, Madrid, 2006.

– *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia, Nuevo Testamento, Evangelio según San Lucas,* vol. 3, Ciudad Nueva, Madrid, 2006.

– *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia, Nuevo Testamento, Evangelio según San Juan (11-21),* vol. 4b, Ciudad Nueva, Madrid, 2013.

– *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia, Hechos de los Apóstoles,* vol. 5, Ciudad Nueva, Madrid, 2011.

PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura. Su antigüedad y grandeza,* Galiano, Madrid, 1866.

PALMA, Luis de la, *Historia de la Sagrada Pasión,* Barcelona, 1762.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Acisclo Antonio, *Museo pictórico y escala óptica,* M. Aguilar Editor, Madrid, 1947.

PENN, M. P., *Kissing Christians. Ritual and Community in the Late Ancient Church,* University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 2005.

PERALTA y BARNUEVO, Pedro de, *Passión y triumpho de Christo: Dividida en diez oraciones, que comienzan desde el mysterio de la oración del huerto hasta el de la ascension del Señor,* Lima, 1738.

PEREA YÉBENES, S., «La mención a Judas Iscariote en epitafios latinos cristianos de la Hispania visigoda y bizantina: el delito sepulcral y la condena mágica», *Myrtia,* 21 (2006), pp. 235-276.

PETRUCCI, F., «La Passione di Cristo intorno a Bernini». En: MORELLO, G., PETRUCCI, F. y STRINATI, C. M., *La Passione di Cristo secondo Bernini. Dipinti e Sculture del Barrocco*

*Romano* (Roma, Palazzo Incontro, del 3-IV-2007 al 2-VI-2007), Ugo Bozzi Editore, Roma, 2007, pp. 6-23.

– *Passione di Cristo. Da Bassano a Bernini, da Conca a Mengs. Dipinti da Palazzo Chigi in Ariccia ed altre raccolte,* E20 Progetti Editore, Biella, 2015.

PIATELLI, D., «*Lo portarono da Caifa, sommo sacerdote* (Matth. 24,57): la giurisdizione del Sinedrio». En: AMARELLI, F. y LUCREZI, F., *Il processo contro Gesù,* Casa Editrice Jovene, Nápoles, 1999, pp. 67-84.

PITTIGLIO, G., «Una scena nella scena: l'iconografia di Pietro e Malco nella *Cattura di Cristo* dalle origini all'inizio del Seicento». En: GERETTI, A. (com.) y CASTRI, S. (ed.), *Il cammino di Pietro* (Castel Sant'Angelo, del 7-II-2013 al 1-V-2013), Skira, Milán, 2013, pp. 89-107.

POPPI, A. M., *La passione di Gesù nelle opere di S. Bonaventura,* Morcelliana, Brescia, 1974.

PORTAL, F., *El simbolismo de los colores: en la antigüedad, la edad media, y los tiempos modernos,* Editorial José J. De Olañeta, Palma de Mallorca, 1996.

PUCHE LÓPEZ, C., «La leyenda de Pilatos en la *Legenda Aurea* de Iacobus de Voragine: estructura narrativa y *exemplum* a contrario», *Hagiographica,* 26 (2019), pp. 221-259.

PUENTE, P. Luis de la, *Meditaciones de los Misterios de Nuestra Santa Fe con la práctica de la de la Oración mental sobre ellos,* 1605.

PULIDO ARRIERO, Jesús, «La meditación de la pasión de san Juan de Ávila en el contexto del siglo XVI español», Archivo Teológico Granadino, 85 (2022), pp. 55-91.

RAUNIG, W., *Etiopia. Storia, Arte, Cristianesimo,* Jaca Book, Milán, 2005.

RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano,* Serbal, Barcelona, 2002.

RECALCATI, M., *La notte del Getsemani,* Einaudi, Turín, 2019.

RICCIOTTI, G., *Vida de Jesucristo. Segunda parte,* Editorial Luis Miracle, Barcelona, 1941.

RIVAS CARMONA, J. «El Barroco cordobés y el impacto de la Contrarreforma». En: RODRÍGUEZ MIRANDA, M. y PEINADO GUZMÁN, J. A. (coords.), *El Barroco: universo de experiencias,* Asociación Hurtado Izquierdo, Córdoba, 2017, pp. 106-126.

ROBIN, A., «Perspectivas transatlánticas de una serie pasionaria del pintor novohispano José Ibarra (1685-1756)», *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, 6 (2019), pp. 54-80. (DOI: https://doi.org/10.25293/philostrato.2019.08).

RODRÍGUEZ BARRAL, P., «La tabla espinaria: un motivo iconográfico de origen nórdico en el arte valenciano del siglo XV», *Archivo de Arte Español*, 319 (2007), pp. 307-334.

- «El recurso al judío deicida: un punto de encuentro entre el drama y las artes visuales en la Valencia de la Edad Media final». En: SIRERA TURÓ, J. L. (coord.), *Estudios sobre el teatro medieval,* Publicacions de la Universitat de València, València, 2008, pp. 157-174.

- *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas,* Universitat de Barcelona, Barcelona, 2009.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «Fuentes iconográficas y literarias del cuadro de Velázquez 'Cristo y el alma cristiana'», *Cuadernos de Arte e Iconografía,* 8 (1991), pp. 82-90.

RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Iconografía de Prendimiento, Crucifixión y Descendimiento de Cristo en la miniatura románica: el programa decorativo del folio CCCXXIIIIr de la *Biblia de Ávila»*. En: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (coord.), *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*. *Actas del Simposium* (San Lorenzo de El Escorial, del 3-IX-2010 al 6-IX-2010), Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, El Escorial, 2010, pp. 541-558.

ROBINSON, C., «Preaching to the Converted: Valladolid's Cristianos nuevos and the *Retablo de don Sancho de Rojas», Speculum,* 1 (2008), pp. 112-163.

- *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castile. The Virgin, Christ, Devotions, and Images in the Fourteenth and Fifteenth Centuries,* The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2013.

ROHAULT DE FLEURY, C., *L'Evangile. Études Iconographiques et Archéologiques,* Alfred Mame et Fils, Tours, 1874.

RUIZ MONTEJO, I., «El nacimiento de la iconografía cristiana». En: PITA ANDRADE, J. M. (dir.), *Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas de los II Coloquios de Iconografía,* Fundación Universitaria Española, Madrid, 1991, pp. 21-32.

SAGGIORATO, A., *I sarcofagi paleocristiani con scene di passione,* Casa Editrice, Bolonia, 1968.

SALVADOR GONZÁLEZ, J. M., *«Ascensio in Deum per vestigia et in vestigiis*. La Estética inmanente de San Buenaventura y sus posibles reflejos en la iconografía de la Basílica de San Francisco en Asís», *Mirabilia,* 16 (2013), pp. 80-117.

SÁNCHEZ HERRERO, J., «Las cofradías de Semana Santa durante la modernidad. Siglos XV a XVIII». En: PEDRERO YÉBOLES, E., HERNÁNDEZ ALEJANDRO, J. A.; ALBA LÓPEZ, J. C. *et al*. *Actas del I Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa* (Zamora, del 5-II-1987 al 8-II-1987), Diputación Provincial de Zamora, Zamora, 1987, pp. 27-68.

– «Desde el cristianismo sabio a la religiosidad popular en la Edad Media», *Clio & Crimen,* 1 (2004), pp. 301-335.

SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., «*Devotio moderna*, dramaturgia procesional e inventiva barroca. El paso de La Puente del Cedrón», *Baetica. Estudios de Arte. Geografía e Historia*, 28 (2006), pp. 195-229.

SANDBERG-VAVALÀ, E., *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione,* Casa Editrice Apollo, Verona, 1929.

SANTALUCIA, B., «*Lo portarono via e lo consegnarono al governatore Ponzio Pilato* (Matth. 27,2): la giurisdizione del prefetto de Giudea». En: AMARELLI, F. y LUCREZI, F., *Il processo contro Gesù,* Casa Editrice Jovene, Nápoles, 1999, pp. 107-150.

SANTOS OTERO, A., *Los Evangelios apócrifos,* Editorial Católica, Madrid, 1956.

SANZ, A. *Historia de la Cruz y del Crucifijo (su morfología),* Industrias Gráficas Diario-Día, Palencia, 1959.

SAXÒNIA, Ludolphus de, *Meditationes vitae Christi. Lo quart del Cartoxà aromançat per Johan Roiç de Corella,* Lope de la Roca, València, 1495.

SCHENONE, H. H., *Iconografía del arte colonial. Jesucristo,* Fundación Tarea, Capital Federal, 1998.

SCHIAVONE, A., *Ponzio Pilato. Un enigma tra storia e memoria,* Giulio Einaudi editore, Turín, 2016.

SCHILLER, G., *Iconography of Christian Art,* New York Graphic Society, Greenwich, 1972.

SEBASTIÁN, S., *Mensaje del arte medieval,* Ediciones Escudero, Córdoba, 1978.

– «La originalidad iconográfica de la *Coronación de espinas* del Bosco», *Ars longa,* 1 (1990), pp. 49-56.

SINACORI, V., *La Congregazione dei Servi di Maria e il culto alla Vergine Addolorata nella Diocesi di Mazara del Vallo (Sicilia): arte e devozione,* Universidad de Murcia, Tesis doctoral, 2024.

SORIA, J., «La Passion du Christ dans les églises tardobyzantines: temps et récit du jugement de Pilate». En: BRODBECK, S., POILPRÉ, A.-O. y RAPTI, I. (dir.), *Histoires chrétiennes en images: espace, temps et structure de la narration. Byzance et Moyen Âge occidental,* Éditions de la Sorbonne, París, 2022, pp. 291-307.

SORROCHE CUERVA, M. Á., «Una iconografía andaluza en Iberoamérica: Jesús recogiendo sus vestiduras», *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano,* 1 (2012), pp. 42-56.

SOTOMAYOR, M., *Sarcófagos romano-cristianos de España,* Facultad de Teología, Granada, 1975.

STANLEY, D. M., *Jesus in Gethsemane. The Early Church Reflects on the Suffering of Jesus,* Paulist Press, Nueva York, 1979.

STEER, G., «Die Passion Christi bei den deutschen Bettelorden im 13. Jahrhundert. David von Augsburg, Baumgarten geistlicher Herzen, Hugo Ripelin von Straßburg, Meister Eckharts, Reden der Unterweisung». En: HAUG, W. y WACHINGER, B. (eds.), *Die Passion*

*Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters,* Niemeyer, Tübingen, 1993, pp. 52-75.

STEINBERG, L., *La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno,* Diálogo, Madrid, 1989.

STORME, A., *Gethsemani,* Franciscan Printing Press, Jerusalén, 1972.

STRAZZULLO, F., *La sangue di Cristo. Iconografia e culto,* Arte Tipografica, Nápoles, 1999.

STUFLESSER, M., «*Gedenke Herr, der großen Taten…* Liturgiewissenschaftliche Anmerkungen zur Frage des Leidensgedächtnisses in der Liturgie vor dem Hintergrund con Mel Gibsons Film *The Passion of the Christ*». En: ZWICK, R. y LENTES, T. (eds.), *Die Passion Christi. Der Film von Mel Gibson und seine theologischen und kunstgeschichtlichen Kontexte,* Aschendorff Verlag, Münster, 2004, p. 164-184.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., «La renovación religiosa del siglo XIV: la aparición de las cofradías». En: PEDRERO YÉBOLES, E., HERNÁNDEZ ALEJANDRO, J. A., ALBA LÓPEZ, J. C. *et al*. *Actas del I Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa* (Zamora, del 5-II-1987 al 8-II-1987), Diputación Provincial de Zamora, Zamora, 1987, pp. 21-26.

SWANSON, R. N., «A Meditative Spectacle: Christ's Bodily Passion in the *Satirica Ystoria*». En: MACDONALD, A. A., RIDDERBOS, H. N. B. y SCHLUSEMANN, R. M. (eds.), *The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture,* Egbert Forsten, Groningen, 1998a, pp. 31-54.

- «Passion and Practice: the Social and Ecclesiastical Implications of Passion Devotion in the Late Middle Ages». En: MACDONALD, A. A., RIDDERBOS, H. N. B. y SCHLUSEMANN, R. M. (eds.), *The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture,* Egbert Forsten, Groningen, 1998b, pp. 1-30.

THOUMIEU, M., *Dizionario d'iconografia romanica,* Jaca Book, Milán, 1997.

TOBLER, T., *Descriptiones Terrae Sanctae ex saeculo VIII, IX, XII et XV,* J. C. Hinriehs'sche Buchhandlung, Leipzig, 1874.

TOLDRÀ I VILARDELL, A., «Judes-Èdip en l'Edat Mitjana», *Scripta: Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 12 (2018), pp. 143-151.

TORRES JIMÉNEZ, R., «Notas para una reflexión sobre el cristocentrismo y la devoción medieval a la Pasión y para su estudio en el medio rural castellano», *Hispania Sacra,* 118 (julio-diciembre 2006), pp. 449-487.

TOSCANO, G. M., *Il pensiero cristiano nell'arte,* 2 vols., Instituto Italiano d'Arti Graphiche, Bérgamo, 1960.

TRAVIESO, J. M. «*Theatrum*: las lágrimas de San Pedro, el estado anímico de arrepentimiento». En: <https://domuspucelae.blogspot.com/2015/06/theatrum-las-lagrimas-de-san-pedro-el.html> (30-I-2023).

ÚBEDA DE LOS COBOS, A., «Luca Giordano *alla maniera di*». En: ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Luca Giordano en el Casón del Buen Retiro* (Museo del Prado, del 21-II-2008 al 1-VI-2008), Museo del Prado, Madrid, 2008, pp. 141-175.

VAPOLES GIMENO, Á. L., «La Flagelación en España». En: PEDRERO YÉBOLES, E., HERNÁNDEZ ALEJANDRO, J. A., ALBA LÓPEZ, J. C. *et al*. *Actas del I Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa* (Zamora, del 5-II-1987 al 8-II-1987), Diputación Provincial de Zamora, Zamora, 1987, p. 635-648.

VARELA GESTOSO, M. I., *«Declamación de Jesucristo a su Eterno Padre en el Huerto* y unos sonetos de Quevedo: intertextualidad prosa-poesía». GARCÍA DE ENTERRÍA, M. C. y CORDÓN MESA, A. (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO),* Editorial Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1998, pp. 1611-1619.

VASARI, G., *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos,* Cátedra, Madrid, 2002.

VÁZQUEZ LOZANO, G. (ed.), *El Evangelio de Judas Iscariote,* Libros de México, Ciudad de México, 2006.

VERDUGO SANTOS, J., «*Felicior si Augusto et Traiano melior*. De Trajano a Teodosio, la continuidad del prestigio de la dinastía Ulpia-Aelia», *Revista Onoba*, 6 (2018), pp. 125-146.

VERMES, G., *La passione,* Editrice Queriniana, Brescia, 2007.

VIGORELLI, V., «Rinnovare l'iconografia della Passione?», *Arte cristiana*, 816 (mayo-junio 2003), pp. 213-221.

VILLA-LARROUDET, J. C., «Prehistoria del Rosario», *ScrdeM,* 245 (2018), pp. 211-248.

VITELLA, M., «Temi della Passione nella cultura figurativa siciliana del XVI secolo». En: VERDON, T. (ed.), *Gesù: il corpo, il volto nell'arte* (La Venaria Real, del 1-IV-2010 al 1-VIII-2010), Silvana Editoriale, Turín, 2010, pp. 161-165.

VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada,* 2 vols., Alianza, Madrid, 1982.

WEITZMANN, K., *El rollo y el códice. Un estudio del origen y el método de la iluminación de textos,* Nerea, Madrid, 1990.

YARZA LUACES, J., *Iconografía de la miniatura de los siglos XI y XII en los reinos de Castilla y León*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, 1970.

ZUFFI, S., *Episodi e personaggi del Vangelo,* Electa, Milán, 2002.

# ÍNDICE DE ABREVIATURAS

ABBAA: Academia de Bellas Artes.
AC: Archivo de la Catedral / Archivo capitular.
AGSA: Art Gallery of South Australia (Adelaida).
AH: Apsley House (Londres).
AMAA: Ashmolean Museum of Art and Archaeology (Oxford).
AP: Alte Pinakothek (Múnich).
APJ: Armenian Patriarchate of Jerusalem (Jerusalén).
AS: Archivio di Stato.
ASD: Archivio Storico Diocesano.
ASF: Real Academia de BB.AA. De San Fernando.
ASM: Abegg-Stiftung Museum (Berna).
AV: Albertina (Viena).
BA: Biblioteca Ambrosiana (Milán).
BAC: Biblioteca de Autores Cristianos, colección, Católica, Madrid, 1945 y ss.
BAr: Bibliothèque de l'Arsenal (París)
BAV: Biblioteca Apostolica Vaticana (Roma)
BB: Biblioteca Batthyáneum (Alba Iulia).
BBS: Bibliothek des Bischöflichen Seminars (Eichstätt).
BC: Biblioteca Capitular / Biblioteca Capitolare.
BCA: Biblioteca comunale dell'Archiginnasio (Bolonia).
BCM: Busch Collection (Mainz).
BCPI: La Biblia Comentada por los Padres de la Iglesia y otros autores de la época patrística, colección, Oden, T. C. (ed.) y Merino Rodríguez, M. (ed. esp), Ciudad Nueva, Madrid, 2000 y ss.
BE: Biblioteca del Monasterio de El Escorial (Madrid).
BEs: Biblioteca Estense (Módena).
BHM: Bernisches Historisches Museum (Berna).
BL: British Library (Londres).
BLF: Biblioteca Laurenziana (Florencia).
BLi: Bodleian Library (Oxford).
BLMU: Universitätsbibliothek (Múnich).
BM: Biblioteca Municipal / Bibliothèque municipale / Stadtbibliotek / Konsistorialbibliothek.
BMAG: Bristol Museum & Art Gallery (Bristol).
BMc: Biblioteca monacal, abacial o conventual / Stiftsbibliothek.
BMe: Bibliothèque Métropole
BMS: Biblioteca del Monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí (Monte Sinaí).
BMu: British Museum (Londres).
BNB: Biblioteca Nacional (Río de Janeiro).
BNE: Biblioteca Nacional de España (Madrid).
BNF: Bibliothèque Nationale de France (París).
BNG: Biblioteca Nacional de Grecia (Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος) (Atenas).
BNM: Bayerisches Nationalmuseum (Múnich).
BNR: Biblioteca Nacional de Rusia (Российская национальная библиотека) (San Petersburgo).
BNU: Biblioteca Nazionale Universitaria (Turín).
BNz: Biblioteca Nazionale.
BPa: Biblioteca de Patrística, colección Merino Rodríguez, M. (ed.), Ciudad Nueva, Madrid, 1986 y ss.
BP: Biblioteca Pública, Public Library.
BPl: Biblioteca Palatina (Parma).
BR: Bibliothèque Royale Albert Ier (Bruselas).
BRT: Biblioteca Reale di Torino (Turín).
BSB: Bayerische Staatsbibliothek (Múnich, Augsburgo).
BU: Biblioteca de la Universidad, University Library, Universitätsbibliothek, Bibliotheek der Rijksuniversiteit.
CAS: Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto (Florencia).
CBS: Colección Barbosa Stern (Lima).
CCL: Christ Church Library (Oxford).
CCL: Corpus Christianorum. Series Latina, colección, Brepols, Turnhout – Belgium, 1953 y ss.
CHa: Campion Hall (Oxford).
CJFH: Colección Juan Francisco Hernández (Bogotá).
CLLA: Colección Liliam Lindley de Alonso (Lima).
CM: Coptic Museum (El Cairo).
CPO: Colección Pérez de Olaguer (Barcelona).
CRPE: Colección Ricardo Pérez Escamilla (México).

DAC: Davison Art Center (Middletown).
DMA: Dallas Museum of Art (Dallas).
FBS: Fundación Banco Santander (Madrid).
FGA: Freer Gallery of Art (Washington DC).
FL: Free Library (Filadelfia).
FMGL: Fondazione Museo Glauco Lombardi (Parma).
FRM: Fundación Rafael Masó (Girona).
GNE: Galeria Nacional de Eslovenia (Ljubljana).
GNI: Galeria Nacional de Irlanda (Dublín).
GRS: Galleria Regionale della Sicilia (Palermo).
HKC: Heinz Kisters Collection (Kreuzlignen).
HLH: Houghton Library (Harvard University).
IMAN: Indianapolis Museum of Art at Newfields (Indianápolis).
IMK: Instituto de los manuscritos K. Kekelidse (Tbilisi).
LnMA: Lindenau-Museum (Altenburg).
LSA: Library of the Society of Antiquaries of London (Londres).
MAB: Museu de Arte da Bahia (Salvador de Bahía, Brasil).
MAL: Museo de Arte de Lima (Lima).
MAM: Milwaukee Art Museum (Milwauke).
MAUA: Museo de Artes Universidad de los Andes (Santiago de Chile).
MAv: Museo de Aveiro (Aveiro).
MAX: Museu de l'Almodí (Xàtiva).
MBM: Mayer Van den Bergh Museum (Antwerp).
MCe: Museo della Certosa (Pavía).
MCL: Magdalene College Library (Cambridge).
MCM: Museo Civico Medievale (Bolonia).
MCNM: Museo Casa Nacional de la Moneda (Potosí).
MHRC: Museo Histórico Regional de Cuzco (Cuzco).
Mia: Minneapolis Institute of Art (Minneapolis).
MJC: Médiathèque Jacques-Chirac (Troyes).
MLü: Museum Lüneburg (Lüneburg).
MMAA: Museo Maagdenhuis (Antwerp).
MMF: The Marignoli di Montecorona Foundation (Spoleto).
MNA: Museu Nacional do Azulejo (Lisboa).
MNI: Museo Nahim Isaías (Guayaquil).
MPG: Museo fray Pedro Gocial san Francisco (Quito).
MPVe: Musée de la Princerie (Verdún).
MRGu: Museo Regional de Guadalupe (Guadalupe).
MRH: Museo Regional de Hidalgo, ex-convento de San Francisco de Asís (Pachuca, México).
MRT: Musei Reali de Torino, Palacio Real de Turín (Turín).
MS: Museo Salzillo (Murcia).
MSo: Museo Soumaya (México).
MUD: Museo Urbano Diffuso (Mantua).
NMD: National Museum of Denmark (Copenhague).
NMWa: National Museum in Warsaw (Varsovia).
OKCMOA: Oklahoma City Museum of Art (Oklahoma City).
PAl: Palazzo degli Alberti (Prato).
PBHM: Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art (Milwaukee).
PBo: Patrimonio de Bolivia (Bolivia).
PCA: Palazzo Chigi (Ariccia).
PM: Patrimonio de México (México).
PMPO: Pokrajinski muzej Ptuj-Ormož (Ptuj, Eslovenia).
PP: Palazzo del Popolo.
PS: Pinacoteca Stuard (Parma).
PWG: Peyton Wright Gallery (Santa Fe, EEUU).
PWG: Peyton Wright Gallery (Washington).
SAL: Society of Antiquaries (Londres).
SDM: Smithsonian Design Museum (Washington DC).
SHM: Statens Historiska Museum (Estocolmo).
SLAM: Saint Louis Art Museum (San Luís).
SLi: Scheide Library (Princeton).
SMA: Snite Museum of Art (University of Notre Dame).
SMu: Stadtmuseum.
SNG: Slovak National Gallery (Bratislava).
SWP: Schloss Weissenstein (Pommersfelden).
TMAC: Taft Museum of Art (Cincinnati).
TME: Thüringer Museum (Eisenach).
TP: Te Papa (Wellington).
UAM: Collection of The University of Arizona Museum of Art (Tucson).
UPAEP: Museo UPAEP (Puebla).

WBST: Wissenschaftliche Bibliothek der Stadt Trier (Tréveris).
WC: Ranger's House-The Wernher Collection (Londres).
WCM: Wallerstein Collection (Maihingen).
WE: Museo Estatal de Arte Occidental y Oriental (Odessa).
YRL: Charles E. Young Research Library (Los Ángeles).
ZDK: Zentralbibliothek der deutschen Klassik (Weimar).
ZI: Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Múnich).
CABS: Colección de Arte Barbosa-Stern (Lima).
CBCo: Chester Beatty Collection (Dublín).
CChC: Corpus Christi College (Cambridge).
CG: Courtauld Gallery (Londres)
CHSDM: Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum (Nueva York).
CLG: Colección Lázaro Galdiano (Madrid).
CMA: Cleveland Museum of Art (Cleveland).
Cp: Colección particular.
DO: Dumbarton Oaks (Washington DC).
FC: Frick Collection (Nueva York).
FHM: Frans Hals Museum (Haarlem).
FJMR: Fundació Julio Muñoz Ramonet (Barcelona).
FMC: Fitzwilliam Museum (Cambridge).
GAF: Galleria dell'Accademia (Florencia).
GAV: Gallerie dell'Accademia (Venecia).
GEs: Galleria Estense (Módena).
GG: Gemäldegalerie (Berlín).
GNM: Germanisches Nationalmuseum (Núremberg).
GNU: Galleria Nazionale dell'Umbria (Perugia).
HSML: The Hispanic Society Museum & Library (Nueva York).
IMA: The Index of Medieval Art (Princeton University).
KB: Koninklijke Bibliotheek (La Haya).
KK: Kupferstichkabinett.
KM: Kunsthistorisches Museum (Viena).
LACMA: County Museum of Art (Los Ángeles).
LB: Landesbibliothek.
MA: Museo de América (Madrid).
MAN: Museo Arqueológico Nacional / Museo Archeologico Nazionale / Musée d'Archeologie Nationale / Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.
MAP: Musée de l'Arles et de la Provence Antiques (Arlés).
MAr: Museo arqueológico / Musée archéologique.
MAT: Musée des Augustins (Toulouse).
MBA: Museo de bellas artes / Museo Nacional de bellas artes / Musée des beaux-arts / Fine Arts Museum /Museum voor schone kunsten / Kunstmuseum.
MBG: Museo de la Basílica de Guadalupe (México).
MBn: Museo Bandini (Fiesole).
MBr: Museo Bardini (Florencia).
MCas: Museo di Castelvecchio (Verona).
MCB: Museo Colonial (Bogotá).
MCC: Museo Capitular de la Catedral / Museo catedralicio / Museum am Dom.
MCi: Museo de la Ciudad, Museo della Città, Museo Civico.
MCMC: Museo del Convento de la Merced (Cuzco).
MCo: Musée Condé (Chantilly).
MCp: Musei Capitolini (Roma).
MCU: Museum Catharijneconvent (Utrecht).
MCv: Museo Civico.
MD: Museu Diocesà, Museo Diocesano, Diözesanmuseum.
MEH: Museo Estatal de Historia (Государственный Исторический музей) (Moscú).
MEr: Museo del Ermitage (Государственный Эрмитаж) (San Petersburgo).
MEV: Museu Episcopal (Vic).
MGV: Museu Grão Vasco (Viseu).
ML: Musée du Louvre (París).
MMA: The Metropolitan Museum of Art (Nueva York).
MML: M – Museum Leuven (Lovaina).
MN: Museo Nacional, Museo Nazionale, Muzeum Narodowe, Nationalmuseum, National Museum, Národní Muzeum, فحتم ينطولا.
MNAA: Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa).
MNAC: Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona).
MNAMM: Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna (Arezzo).
MNB: Museo Nazionale del Bargello (Florencia).
MNCa: Museo Nazionale di Capodimonte (Nápoles).

MNE: Museo Nacional de Escultura (Valladolid).
MNSM: Museo Nazionale di San Marco (Florencia).
MNV: Museo Nacional del Virreinato (México).
MOD: Museo dell'Opera del Duomo.
MoL: Morgan Library & Museum (Nueva York).
MPOs: Museo Pedro de Osma (Lima).
MRC: Museo Regional del Cusco (Cusco).
MSG: Museo di Santa Giulia (Brescia).
MTP: Museo del Tesoro di San Pietro (Roma).
MUNAL: Museo Nacional de Arte (México).
MV: Musei Vaticani (Roma).
NCMA: North Carolina Museum of Art (Raleigh).
NG: The National Gallery (Londres / Edimburgo / Dublín).
NGA: National Gallery of Art (Washington).
NM: Nationalmuseum (Estocolmo).
NYPL: New York Public Library (Nueva York).
ÖNB: Österreichische Nationalbibliothek (Viena).
PB: Palazzo Barberini. Gallerie Nazionali d'Arte Antica (Roma).
PBr: Pinacoteca di Brera (Milán).
PCo: Pinacoteca comunale.
PCS: Pinacoteca del Castello Sforzesco (Milán).
PG: Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca, colección 166 vols., Migne, J.P. (dir.), Migne, Paris, 18571866.
PGM: Paul Getty Museum (Los Ángeles).
PhMA: Philadelphia Musem of Art (Filadelfia).
PL: Patrologiae Curus Completus. Series Latina, colección 221 vols., Migne, J.P. (dir.), Migne, Paris, 18441864.
PLCCh: Parker Library / Corpus Christi College (Cambridge).
PN: Patrimonio Nacional (Madrid).
PNa: Pinacoteca Nazionale.
PPtt: Palazzo Pitti (Florencia).
PUAM: Princeton University Art Museum (Princeton).
PUL: Princeton University Library (Princeton).
RASF: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).
RC: Royal Collection Trust (Residencias reales británicas).
RijM: Rijksmuseum (Ámsterdam).
RISD: Rhode Island School of Design Museum (Providencia).
RLT: Rheinisches Landesmuseum Trier (Tréveris).
SG: Staatsgalerie.
SJCL: Saint John's College Library (Cambridge).
SM: Staatliche Museen (Berlín).
TC: Tesoro de la catedral.
TCL: Trinity College Library (Cambridge).
UAG: University Art Gallery.
VAM: Victoria and Albert Museum (Londres).
WAG: The Walters Art Gallery (Baltimore).
WAGa: Walter Art Gallery (Liverpool).
WRM: Wallraf-Richartz-Museum (Colonia).
ZZ: Zentralbibliothek Zürich (Zúrich).