

José Joaquín Quesada Quesada

**Consejería de Educación y Desarrollo Profesional
de la Junta de Andalucía**

<https://orcid.org/0000-0001-7834-7301> 

**Persuasión, ambigüedad, belleza e
historicidad: el *Cristo crucificado* de Diego
Velázquez**

Persuasion, ambiguity, beauty and historicity:
the crucified Christ by Diego Velázquez

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2023.i05.01>
ISSN:1697-6479 . Núm. 5 -- Año 2023. pp: 8-28

Recibido el : 01-11-2023
Aceptado el : 15-11-2023

Resumen:

Obra maestra de extraordinaria popularidad y calidad, profundizamos en cuatro aspectos que caracterizan al *Cristo crucificado* de Velázquez: sus cualidades como pintura devocional en sintonía con la espiritualidad contrarreformista, la pretendida confusión que plantea con una obra escultórica, su idealización y la búsqueda del rigor histórico con el empleo de los cuatro clavos.

Palabras Clave: Velázquez, Cristo crucificado, Contrarreforma, pintura barroca.

Abstract:

The *Crucified Christ* by Velázquez is a masterpiece of extraordinary popularity and quality. We study in more detail four of its characteristics: the aspect of devotional work linked to the piety of Counter Reformation, the ambiguity between painting and sculpture, the idealization and the use of four nails in search of historical exactitude.

Key words: Velázquez, Crucified Christ, Counter Reformation, Baroque painting.

El celeberrimo *Cristo crucificado* de Diego Velázquez (ca. 1630-1635) existente en el Museo Nacional del Prado de Madrid constituye una de las paradojas más singulares de la historia del arte español. Es una obra maestra indiscutible dentro de la producción del pintor sevillano, cuya llegada a la corte madrileña de Felipe IV recordamos en este año de 2023, y a su vez singular no solamente por sus valores artísticos, sino por su excepcional tema religioso, toda vez que Velázquez arrastra una notoria fama de creador ajeno a la figuración sacra, con la que tendría una relación marcada por la “frialidad y distanciamiento”¹.

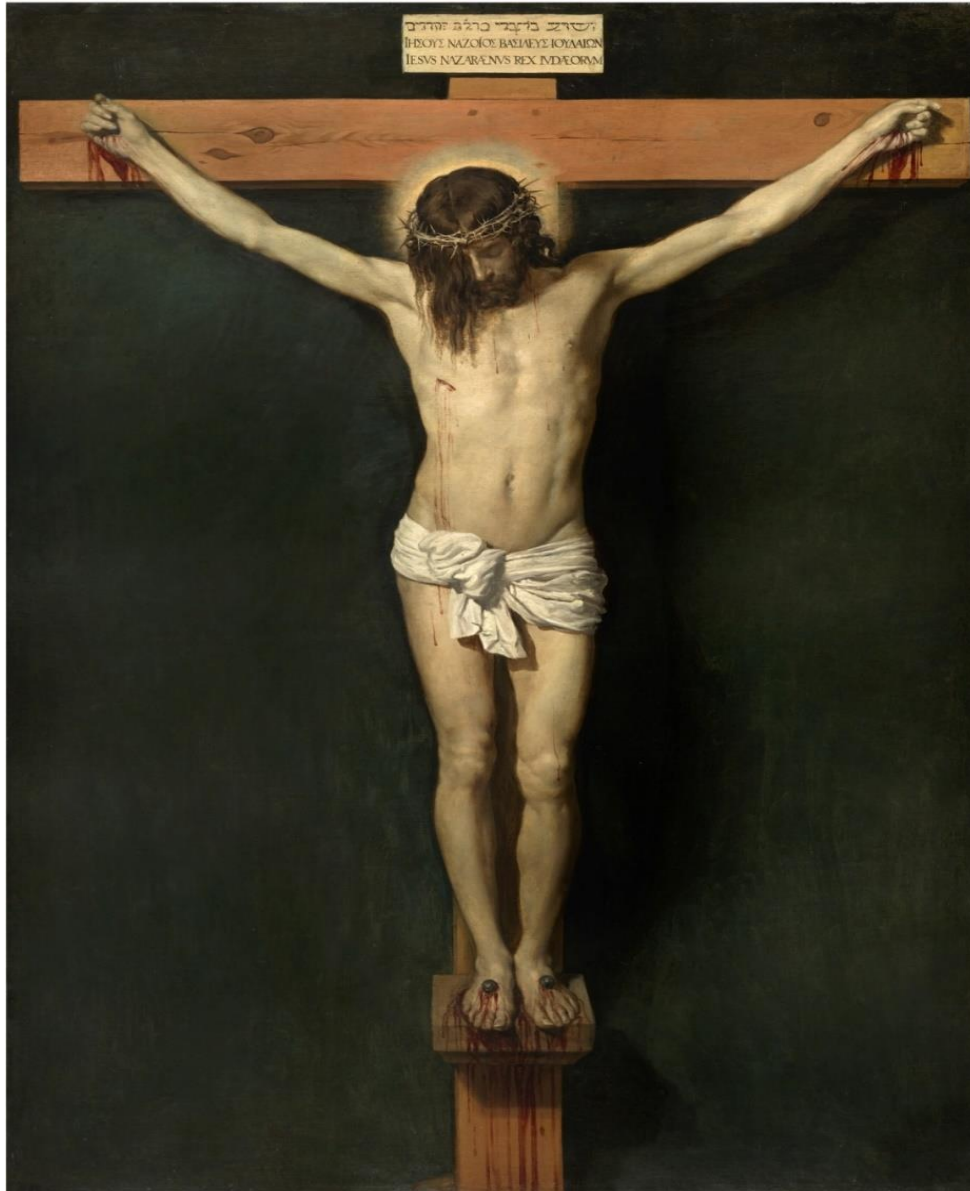


Figura 1: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Cristo crucificado* (ca. 1630-1635). Madrid, Museo Nacional del Prado. Fuente: Museo Nacional del Prado

¹ Rodríguez G. de Ceballos (2004): 12.

En cualquier caso, Rodríguez G. de Ceballos ya desmontó el tópico de este Velázquez argumentando sólidamente que el pintor se dedicaba a lo que su principal comitente, el rey Felipe, le encargaba: retratos. Incluso señala los estudios técnicos que revelan el especial cuidado del pintor en la realización de obras religiosas a partir de 1630, “acaso como muestra de un profundo respeto hacia lo representado en ellas”².

Sin embargo, aun perteneciendo a la producción de un pintor que, con fundamento o no, no se identifica con el arte religioso con la misma intensidad que la mayor parte de sus coetáneos del Siglo de Oro –de Murillo a Zurbarán, pasando por Cano o Ribera–, el *Cristo crucificado* de Velázquez se ha consagrado como una de las principales y más icónicas aportaciones a la figuración sacra del Arte español, asumiendo una relevancia que queda sancionada, entre otras evidencias, por las obras literarias de José María Gabriel y Galán y de Miguel de Unamuno que inspira, por la influencia que ejerce sobre el *Cristo crucificado* con el que Francisco de Goya ingresa en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1780 (hoy también conservado en el Museo del Prado) o por la reiterada reproducción, con fines devocionales, del lienzo velazqueño, solamente superada por las figuraciones de la Inmaculada Concepción de Bartolomé Esteban Murillo. Parece menos importante su impacto en la escultura, pero no deben obviarse al respecto obras como el *Cristo de las Penas y Buena Muerte*, atribuido a Juan Pascual de Mena (Madrid, iglesia de San Jerónimo el Real), que, a pesar de emplear tres clavos y prescindir del supedáneo, pensamos que parte del modelo velazqueño en su concepción clasicista y serena del desnudo y en su frontalidad, especialmente en la cabeza desplomada.



Figura 2. Juan Pascual de Mena (atribución): *Cristo de las Penas y Buena Muerte* (finales del siglo XVIII). Madrid, iglesia de San Jerónimo el Real. Fuente: Archidiócesis de Madrid

² Rodríguez G. de Ceballos (2004): 14.

Como icono fundamental del cristianismo, la representación de Cristo en la cruz es ineludible e insistente a lo largo de la historia del arte, además de objeto de culto y piedad constante. Precisamente, hasta tres Crucificados se localizaban en casa de Velázquez, siendo “quizás una figura por la que el artista o su esposa experimentarían una singular devoción”³. En el lienzo que nos ocupa se nos muestra la figuración aislada del Crucificado planteada como imagen descriptiva y sintética de la crucifixión, omitiendo cualquier desarrollo narrativo del drama del Calvario. Esta ausencia de personajes y elementos secundarios, que Velázquez lleva al límite prescindiendo incluso del contexto paisajístico, es un recurso propio de la iconografía del tema en el Barroco, creando de esta forma potentes imágenes que interpelan directamente al devoto sin ningún tipo de distracción ni anécdota, incrementando además su carácter piadoso por el aislamiento de la figura de Cristo. En este sentido, el *Cristo crucificado* de Velázquez no solamente es un icono fundamental del arte religioso español de todos los tiempos, sino un paradigma de lo que la piedad de un momento tan trascendental como la Contrarreforma demandaba a la figuración sacra: capacidad persuasiva, emotividad y cercanía. Como señalaba Pacheco: “ver ante los ojos con el arte y vivos colores (...) á Cristo clavado en la Cruz, bañado en su sangre preciosa, es cierto que acrecienta tanto la devoción y compunge las entrañas, que quien con semejantes objetos no se mueve, ó es de piedra ó bronce”⁴.

Se considera que Velázquez lo realiza en los inicios de la



Figura 3. Cristo crucificado (1636). Fuente: Gallerie Estensi-Soprintendenza di Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Bologna e le province di Modena, Reggio Emilia e Ferrara Guido Reni.: Módena, Galleria Estense.

³ Rodríguez G. de Ceballos (2004): 21.

⁴ Pacheco (1866): 191.

década de 1630, tras el regreso de su primer viaje a Italia; de hecho, la mayor parte de los investigadores señalan la fecha de 1632. Si analizamos el planteamiento que coetáneamente se realiza en la pintura italiana, en particular en el caso de Guido Reni – con quien se ha puesto en relación el tratamiento idealizado e incruento del desnudo– observamos una opción similar al presentar a Cristo clavado en la cruz en soledad, lo que incrementa el valor persuasivo y conmovedor de la imagen, que parece responder a la Cuarta Palabra: “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?” (Marcos: 15-34; Mateo: 20-46). Así lo vemos por ejemplo en su *Cristo en la cruz* de la Galleria Estense de Módena (1636). No solamente en la figuración expirante, sino en la soledad en el Calvario sigue Reni el modelo del *Cristo en la cruz* de Federico Barocci (1604), hoy también en el Prado; obra que, en 1631, a la muerte de su propietario, Francesco Maria della Rovere, duque de Urbino, pasó a las colecciones de Felipe IV, quien lo emplazó en la capilla del Alcázar de Madrid, por lo que fue sin duda conocido por Velázquez. Ambos presentan un celaje tenebroso, acorde con el relato evangélico de la muerte de Cristo, y un paisaje desnudo que intenta evitar la distracción del devoto y centrar la atención en el Crucificado; aunque Barocci sí que hace gala de sus cualidades para el paisaje planteando una *vedutta* de su ciudad de Urbino.

Sin embargo, frente a las ambientaciones paisajísticas de Reni y de Barocci para plasmar la escenografía del Calvario y el momento de oscuridad que siguió a la muerte del Redentor, el fondo oscuro del lienzo de Velázquez, de tonos verdosos, no parece pretender recrear las tinieblas del Viernes Santo –aunque ambiguamente parece sugerirlo–. Por su color parece más bien emular un fondo textil, tipo dosel, de lo más apropiado para ubicar una imagen de talla. No hay que desdeñar en este sentido el simbolismo que supone la elección del color verde, dada su vinculación, en el drama del Calvario, con el valor salvífico de la Redención en la cruz. El verde alude a la cruz como árbol de vida, una identificación a la que recurre de forma frecuente San Buenaventura y que hunde sus raíces tanto en las leyendas medievales que hacían que la madera de la cruz de Cristo procediera de un árbol del Paraíso como en la liturgia, que en el prefacio de la solemnidad de la Santa Cruz, señala que “Tú has puesto la salvación del género humano en el árbol de la Cruz, para que donde tuvo origen la muerte, de allí resurgiera la vida, y el que venció en un árbol, muera en un árbol vencido por Cristo nuestro Señor”⁵. Una deliberada ambigüedad que, descontextualizando a Cristo del contexto narrativo del Calvario y emplazándolo sobre un tejido, nos hace preguntarnos si la figura que vemos representa al Redentor o nos quiere hacer pensar en una imagen –una talla en madera policromada– que lo represente. Las hipotéticas circunstancias en las que se realiza el lienzo de Velázquez podrían explicar esta indeterminación.

⁵ Schiller (1972): 133-134.



Figura 4. Federico Barocci, *Cristo en la cruz* (1604). Fuente: Museo Nacional del Prado. Madrid.

Procedente del monasterio de San Plácido, de religiosas benedictinas, e ingresado en el Prado en 1829, estas circunstancias no escaparon a la leyenda con la que frecuentemente se prestigia a las creaciones emblemáticas, y más si son de asunto religioso. Sobre el *Cristo crucificado* de Velázquez se afirmó que había sido un encargo del rey Felipe IV, en expiación por haber pretendido los amores de una monja de San Plácido, cuyo trato le habría facilitado Jerónimo de Villanueva, protonotario de Aragón y estrecho colaborador del Conde Duque de Olivares; así lo recogió el infamante libelo, contra Villanueva y contra Olivares, titulado *Relacion de todo lo suzedido en el casso del Convento de la Encarnación Benita*. Ciertamente Villanueva había fundado el cenobio de

San Plácido en 1623, por lo que no es descartable que fuera un encargo del protonotario, accediendo sin problemas a Velázquez dada su posición como alto funcionario de la corte. Su compromiso en la dotación del cenobio con piezas de calidad ya se había manifestado, aunque frustradamente, en el encargo de un lienzo para el altar mayor de la iglesia monástica a Pedro Pablo Rubens durante su estancia madrileña (1628-1629), aunque no pasó del boceto.

Abonando la teoría del encargo de Villanueva, Rodríguez G. de Ceballos⁶ formuló la hipótesis de que el encargo estuviera relacionado con el agradecimiento de Villanueva por el sobreseimiento, en 1632, de la investigación que la Inquisición había abierto sobre su relación con las presuntas prácticas heterodoxas del capellán y las monjas de San Plácido. Mientras se estaba llevando a cabo esta investigación inquisitorial, Madrid estaba escandalizada por la profanación, atribuida a unos judíos portugueses, de una talla del Crucificado en 1630, que no frenaron ni a pesar de que la imagen habría milagrosamente sangrado e interpelado a sus maltratadores.



Figura 5. Cristo crucificado (1636). Francisco Rizi, *Profanación de la imagen de Cristo crucificado* (ca. 1647-1651). Fuente: Museo Nacional del Prado. Madrid

Dos años después los acusados eran llevados al patíbulo en un gran auto de fe celebrado en la Plaza Mayor, con la asistencia de los reyes. Además, como desagravio a Cristo crucificado se llevaron a cabo varios actos piadosos en el Alcázar y en varias iglesias de Madrid, entre ellas los conventos y monasterios de patrocinio regio.

⁶ Rodríguez G. de Ceballos (2005): 5-19.

Villanueva, ya involucrado en la investigación sobre San Plácido, tenía el riesgo de verse además afectado en el asunto del Cristo profanado, ya que llevaba tiempo favoreciendo a los banqueros judíos de Portugal frente a los poderosos genoveses, granjeándose enemistades en la corte. Con objeto de hacer pública ostentación de la ortodoxia y de distanciarse del caso de los judíos lusos, Villanueva habría encargado este *Cristo crucificado*. El impacto de la profanación fue duradero en la ciudad y fuera de ella, extendiendo la advocación del *Cristo de las Injurias* y dando lugar a la fundación del convento del Cristo de la Paciencia de Madrid, de franciscanos capuchinos, para el que varios pintores madrileños realizaron un ciclo pictórico con las escenas del suceso.

No es descartable que esta relación con el desagravio a una talla de Cristo crucificado explique ese fascinante equívoco que nos hace preguntarnos, como

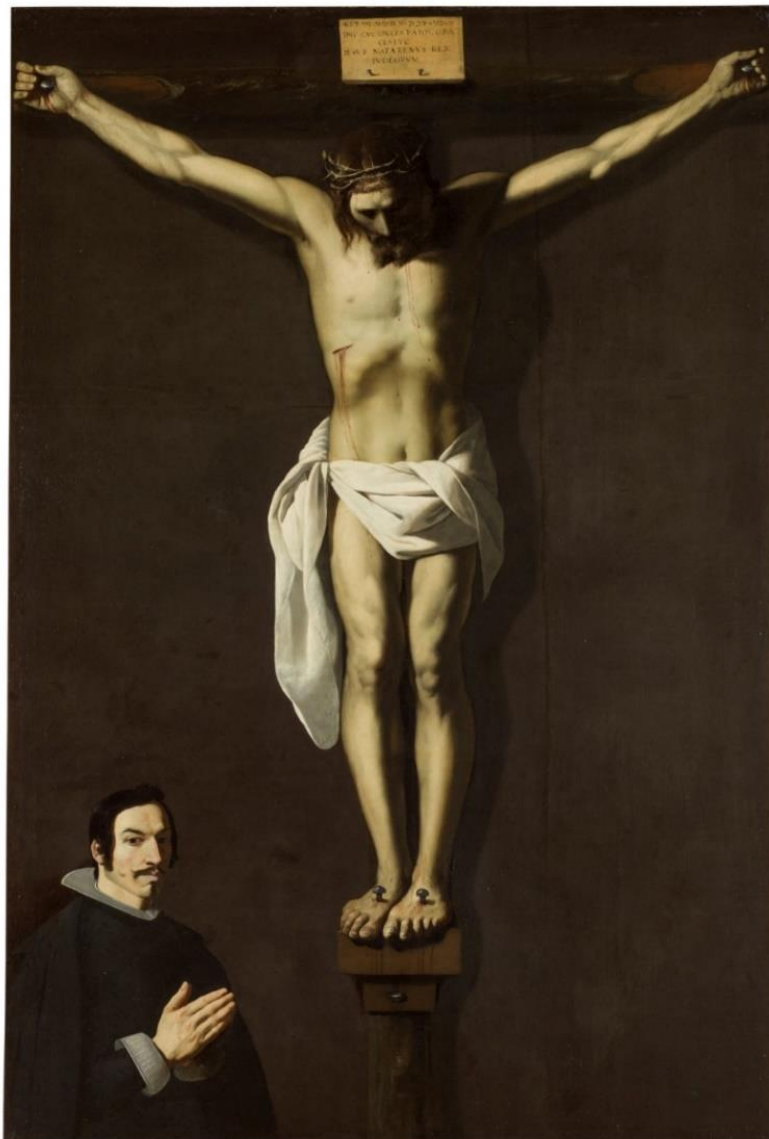


Figura 6. Francisco de Zurbarán, *Cristo crucificado con un donante*, 1640. Fuente: Museo Nacional del Prado. Madrid

señalábamos, si es la figuración de Jesús en el Calvario o la reproducción prodigiosamente veraz de una talla del Crucificado recortada sobre un textil. Se desconoce la exacta ubicación original de la pintura de Velázquez en la clausura de San Plácido, pero es muy posible que, dadas estas características formales, sí que buscara provocar la ilusión de la presencia tridimensional de una talla policromada de Cristo en la cruz. Sería un caso similar al del *Cristo crucificado* de Francisco de Zurbarán (1627) que hoy se localiza en The Art Institute of Chicago pero que procede del Real Convento de San Pablo de Sevilla, donde se mostraba “cerrada la reja de la capilla, y todos los que lo ven y no lo saben, creen ser de escultura”⁷. Precisamente Zurbarán recurre de forma



Figura 7. Anónimo, *Santo Cristo de Villacarrillo*, 1669.
Fuente: *Milagrosas imágenes...: Biblioteca Nacional de España*

frecuente a esta ambigüedad, como ejemplifica, mejor aún si cabe, su *Cristo crucificado con un donante* (1640) del Museo Nacional del Prado. Las circunstancias en las que parece ser que se produjo el encargo a Velázquez, argumentadas por Rodríguez G. de Ceballos, ahondan en esta idea, dado el auge que la devoción a las imágenes del Crucificado experimentó en reparación por las injurias y profanación de la talla de Cristo en Madrid.

En este sentido podría explicarse la propia disposición de la cabellera de Cristo, cubriendo parte de su rostro. Ciertamente al velar la faz del Redentor muerto se atenúa el dramatismo de la obra; pero a

su vez nos recuerda a la extendida costumbre de añadir pelucas postizas a algunas de las más devotas imágenes escultóricas del Crucificado; recurso que además de incrementar el realismo entorpecía la correcta apreciación de la faz de la talla, lo que aumentaba el aura misteriosa que las prestigiaba, al igual que los cortinajes que las ocultaban.

⁷ Palomino (1796): 528.

Sintomáticas son estas palabras relativas al *Cristo de la Vera Cruz* de Villacarrillo: “ponenle otras de pelo natural, que deuotamente le cubre el rostro, el qual es tan perfecto, y deuoto, que nadie le mira, sin que le prouoque a vn temor reuerente, y medroso espanto”⁸; o las dedicadas al *Cristo de la Yedra* de Baeza: “la cabellera tambien es postiza, y cae deuotissimamente sobre el rostro (...) toda la figura es tal, que ninguna persona la mira sin ser prouocado a gran deuocion, à mucha lastima y aun horror”⁹. Dos testimonios de procedencia jienense pero extrapolables a numerosos casos en todo el mundo hispánico en el mismo siglo XVII, como es bien conocido a través de múltiples tallas devocionales como la que, de forma genérica, reproduce Ignacio Zuloaga en su *Cristo de la sangre* (1911) del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.



Figura 8. Ignacio Zuloaga, *El Cristo de la sangre*, 1910. Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid

Más allá de la puntual referencia al Cristo injuriado, la vocación mimética con respecto a la imagen policromada que plantea esta figuración pictórica nos pone en conexión con un debate ampliamente desarrollado en los círculos artísticos del mundo hispánico durante el siglo XVII, y en especial en la Sevilla en la que se formó Velázquez:

⁸ Escudero de la Torre (1669): 128.

⁹ Salcedo de Aguirre (1614): 24 r.

el del *paragone* o parangón entre pintura y escultura. Como era de esperar, Francisco Pacheco no tenía dudas al respecto: el pintor, a la manera de sus ilustres precedentes de la Antigüedad clásica, como Zeuxis o Apeles, ostentaba la superioridad por su capacidad de fingir en un plano bidimensional y usando sabiamente colores, luces y sombras, la corporeidad y el volumen tridimensionales de un objeto o figura, ya que los “grandes escultores, aunque sumamente se esfuerzan, no pueden engañar con la vista de sus obras, como medianos pintores, con la imitación de muchas cosas naturales engañan á los más doctos, aun de su misma facultad”¹⁰. En particular, y empleando como ejemplo la representación de Cristo crucificado –de una forma que nos recuerda poderosamente a nuestra obra velazqueña–, señala Pacheco:

Supongamos que á un escultor y á un pintor se les pide una imagen de Cristo crucificado para un altar, que sea del tamaño de un hombre, y sea muerto, por ser más dificultoso que vivo, á juicio de los doctos, con cuyo parecer me conformo, porque lo vivo puede tener movimiento, que da gracia á la figura, y el muerto no, que por ser figura simple tiene mayor dificultad (...). Demos que el escultor hace su imagen, o redonda, o de medio relieve, que todo puede ser, y para esto acomoda su barro, o su madera o mármol; el pintor su lienzo, tabla o pared: el uno hace aquella parte que el dueño quiere ver, que es la frontera, y el otro aquella y las demás. Concedo que el escultor, con más trabajo corporal y más tiempo, hará esta figura, pero no con más ingenio y estudio, porque si hace redondo (ya se ha dicho que es redonda la materia), pero hacer redonda esta figura en materia llana, con las luces y sombras, y darle aquel relieve que esta escusado el escultor, ¿quien no ve que es de mayor ingenio?¹¹

Sea por la voluntad de manifestar esa superioridad de la pintura con una correcta representación de los volúmenes y de la tridimensionalidad, o por su participación en la policromía de las imágenes, estipulada por el rígido sistema gremial, los pintores del Barroco sevillano estuvieron notablemente influidos por la escultura y no la perdieron de vista en el planteamiento de sus obras, como sucede en este *Cristo crucificado*, que, paradójicamente, alarga la mencionada confusión hasta el punto de que, en caso de representar una talla, es tan veraz que se nos antoja un verdadero cuerpo.

La idealizada belleza del desnudo del Crucificado, cuya palidez, más que la falta de color provocada por la muerte recuerda a la nivea blancura del mármol clásico, se ha puesto en sintonía con el clasicismo del ya mencionado Guido Reni. Estamos ante una evidente asociación de la divinidad del Redentor con una belleza extraordinaria, lo que se apoya en numerosas referencias textuales, empezando por el *Salmo 44* que habla del “más hermoso de los hijos de los hombres” y que la tradición identifica con Cristo. El

¹⁰ Pacheco (1866): 79.

¹¹ Pacheco (1866): 80.

suegro de Velázquez, Francisco Pacheco –cuya producción literaria y pictórica también resulta determinante para este *Cristo crucificado*–, ya había advertido en su *Arte de la Pintura* que “Cristo, Señor nuestro, como no tuvo padre en la tierra, en todo salió a su Madre que, después del Hijo, fue la criatura más bella que Dios crió”¹². Desde la Baja Edad Media, en la literatura devota sobre la Pasión será lugar común señalar esta hermosura física de Cristo –trasunto de su divinidad y de su grandeza moral– en abierto contraste con su violento sufrimiento, empleando expresiones como “carne inocentísima y delicada, purísima y hermosísima (...) flor de toda carne y de toda la naturaleza humana”¹³. Paradigmáticas son estas palabras de San Buenaventura en su *Vitis Mystica*, en las que, apoyado en el referido *Salmo 44*, se reivindica la permanencia de la belleza del Redentor, aun eclipsada por el sangriento martirio:

Mas en el deshonor externo conservó la belleza y el decoro interiores. No desmayes, pues, a vista de sus tribulaciones; los hombres, que sólo reparan en las apariencias, vieron sobre la cruz “al más hermoso de los hijos de los hombres sin rastro de gracia y hermosura”, su rostro casi despreciable y casi deforme su posición; más de esta deformidad de nuestro Redentor salió el precio de nuestra nobleza¹⁴.

Estas referencias estéticas son las mismas que la escultura pasionista andaluza venía asumiendo desde al menos el último tercio del siglo XVI, practicando un naturalismo idealizado que convertía a Cristo en su Pasión en un verdadero héroe apolíneo y que proscibía todo exceso dramático en heridas y contusiones; así lo vemos en la producción de los maestros del momento, desde Pablo de Rojas en Granada a Martínez Montañés en Sevilla pasando por Sebastián de Solís en Jaén. Esta profundización en el naturalismo de la plástica sacra en el naturalismo, en plena sintonía con la humanización de lo sagrado que venían planteando desde la Baja Edad Media toda la piedad y la literatura ascética, no llegó a derrotar la condición divina de Cristo, la misma que en los albores del arte cristiano se manifestaba en plenitud, convirtiendo el sacrificio redentor y el relato pasionista en una hazaña heroica. En este sentido, la permanencia de la belleza, sinónimo de divinidad y de bondad, a pesar del cruento martirio, no hace sino expresar visualmente el triunfo de Cristo sobre la muerte, recuperando en cierta medida esa dimensión victoriosa que el sacrificio redentor había asumido en los primeros tiempos del cristianismo, lo que resultaba de lo más conveniente para las coordenadas triunfalistas que adopta la piedad en la Contrarreforma. De hecho, Cristo aparece muerto, como dejan patentes la cabeza desplomada y la llaga del costado, pero la firmeza con la que queda erguido sobre la cruz provoca que parezca “*sumido en dulce sueño, antes que muerto por muerte*

¹² Cita tomada de Finaldi (2007): 321.

¹³ Amorós / Aperribay / Oromí (1957): 779.

¹⁴ Amorós / Aperribay / Oromí (1957): 693-695.

*amarga*¹⁵, como señaló Bernardino de Pantorba. Una nueva redundancia tanto en el tanto el carácter heroico del sacrificio redentor de Cristo como en su ineludible e imprescriptible condición divina: ni el suplicio del Calvario puede desfigurar el poder de Dios.

El conocimiento de estas claves formales naturalistas e idealizadas de la escultura andaluza es de lo es más que evidente en el caso de Velázquez, que las conocía bien no solamente por su juventud sevillana, sino por acreditarse, en sus años de formación, como “pintor de ymagineria”. Bien conocida es este sentido es la participación de su maestro Pacheco en la policromía de las esculturas de Montañés, siguiendo los dictados del sistema gremial que en ocasiones intentará saltarse el maestro alcalaíno, provocando la vehemente censura del suegro de Velázquez. Como los Cristos andaluces, la sangre y las heridas se reducen a la mínima expresión: no más que unos hilos que brotan de las llagas y de la frente tocada con la corona de espinas. No obstante, y en abierto contraste con la marmórea blancura del cuerpo del Redentor, es ostensible su presencia, llegando a empapar la madera de la cruz: por este motivo R. Gutiérrez de Ceballos los ha puesto en relación con el sobrenatural sangrado de la imagen profanada del Crucificado que habría motivado la factura de esta pintura.

Por otro lado, en esta idealización no deja de quedar evidente la herencia de la Antigüedad clásica, que asume la heroicidad corporal como trasunto de lo divino. En relación con esa heroicidad esta la propia serenidad de la figura, ajena al dinamismo agonizante propio de los Crucificados del manierismo –“sin torcimiento feo, o descompuesto, así como convenía a la soberana grandeza de Cristo nuestro Señor”¹⁶–, que Pacheco empieza a practicar en su producción, como manifiesta el *Cristo crucificado* de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada (1614), aunque con menor fortuna que Velázquez, quien aproximadamente dos décadas después supera ostensiblemente el estatismo de su maestro y lo convierte en una pacífica naturalidad. No hay duda de la importancia como precedente formal e iconográfico que esta obra de Pacheco, fruto de sus reflexiones teóricas sobre la plasmación del Crucificado, tiene sobre el lienzo de Velázquez.

¹⁵ Cita tomada de Finaldi (2007): 321.

¹⁶ Navarrete Prieto (1995): 9.



Figura 9. Francisco Pacheco, *Cristo crucificado*, 1614. Fuente: Fundación Rodríguez Acosta. Granada

Velázquez supera en el tratamiento anatómico a Pacheco, no solamente por su mayor virtuosismo sino por su destreza al asumir el magisterio del clasicismo italiano, que además de a través de las colecciones reales aprende gracias a su primer viaje a Italia, donde entra en contacto directo con la mejor estatuaria de la Antigüedad y con la

producción de los maestros del momento, como Guido Reni. Estas influencias son patentes en el lienzo que nos ocupa y en otras obras coetáneas, como *La fragua de Vulcano* (Madrid, Museo Nacional del Prado) o *La túnica de José* (Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial): en todas ellas logra una magistral y sorprendente capacidad para dotar de credibilidad a las figuras.

Cristo queda fijado a la cruz con cuatro clavos, siguiendo la fórmula empleada por Pacheco desde al menos 1614, como se aprecia en su mencionado *Cristo crucificado* granadino, y que defendió con una serie de argumentos históricos y religiosos que quedan sintetizados en su *Arte de la Pintura* (1649). Lucas de Tuy, Angelo Rocca, Francisco de Rioja, fray Pedro de Medina, San Roberto Bellarmino y muy especialmente las *Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia son los fundamentos de la recuperación de esta tipología, que se practicó con asiduidad en el Alto y Pleno Medievo, y que conoce, en clara relación con la búsqueda de la historicidad y la reivindicación de la tradición que prescribe la Contrarreforma, un significativo desarrollo en las primeras décadas del siglo XVII. En este momento el uso de los cuatro clavos es objeto de en el círculo de Pacheco, y de enfrentamiento entre el propio pintor y su amigo Francisco de Rioja con Fernando Enríquez de Ribera, tercer duque de Alcalá, quien defendía la opción de los tres clavos. Particularmente en Sevilla, –donde el asunto llegó a algunas homilías como el *Sermón de las Llagas* predicado por el padre Juan de Pineda en el convento de San Francisco– el interés por los cuatro claves nace gracias a la llegada de un *Cristo crucificado* en bronce traído de Roma por el platero Juan Bautista Franconio y que estaba avalado por la supuesta autoría de Miguel Ángel.

No solamente el magisterio de Buonarroti acreditaba la opción de los cuatro clavos; también el de Alberto Durero, uno de cuyos dibujos, perteneciente a la biblioteca de Felipe II, pudo contemplar Pacheco en El Escorial, y que sería similar al *Calvario* que, largamente atribuido al alemán, conserva el British Museum de Londres. Coetáneamente, en 1603, Juan Martínez Montañés –precisamente un excelente exponente del naturalismo idealizado al que venimos haciendo referencia y del que participa Velázquez– asumió los cuatro clavos en su *Cristo del Auxilio* (Lima, iglesia de la Merced) y en el celeberrimo *Cristo de la Clemencia* (Sevilla, catedral), aunque cruzando los pies del Redentor.



Figura 10. Alberto Durero (antes atribuido): Calvario, ca. 1558. Fuente: The Trustees of the British Museum Londres

Por el contrario, Pacheco pone los pies en paralelo y apoyados en un supedáneo, siguiendo a Durero con una fidelidad que se extiende a la propia representación frontal del cuerpo y la cabeza del Crucificado, con lo que consigue redundar en la dimensión majestuosa y pacífica de la figuración –eliminado el dramático cruce de pies montañésino– que Velázquez llevará a sus cotas más elevadas. En este sentido, Durero es, como señaló en su momento Navarrete Prieto, el precedente formal del *Cristo crucificado* de Velázquez, conocido muy probablemente a través de su aprendizaje sevillano con Pacheco; aunque la formulación del Crucificado que hace el maestro de Nüremberg era también conocida coetáneamente en otros círculos artísticos como por

ejemplo el granadino: así lo atestigua el *Cristo de San Marcos*, de Alonso de Mena, en la iglesia de San Marcos de la localidad cordobesa de Carcabuey, fechado hacia 1616. Otra hipótesis distinta defiende Xavier Bray¹⁷, quien considera que es la estampa que aporta Angelo Rocca en su *Opera Omnia* reproduciendo el Cristo crucificado que Carlomagno regaló al papa León III en 815.

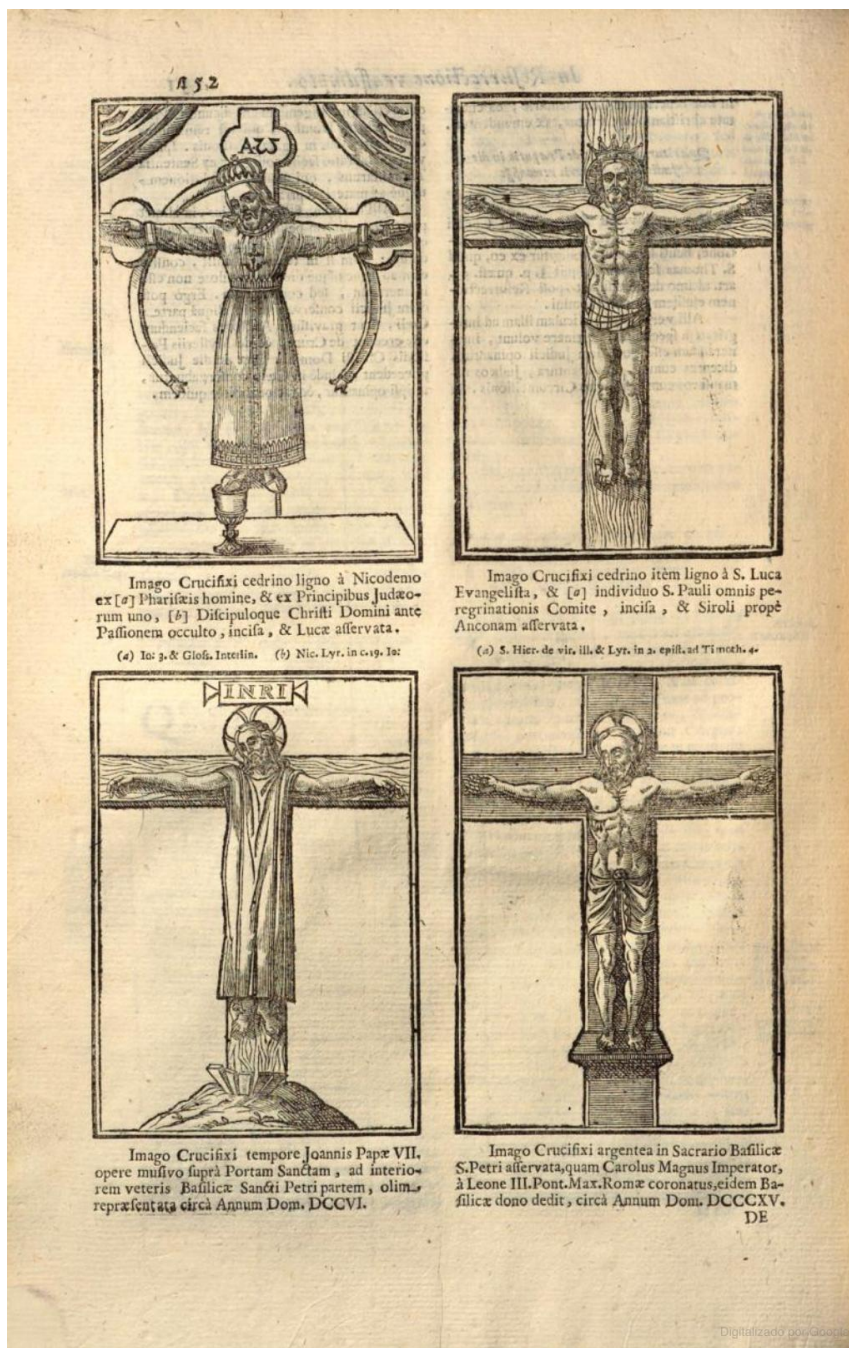


Figura 11. Anónimo, *Crucificados altomedievales* (la cuarta imagen corresponde al regalado por Carlomagno a León III, 1719. Fuente: Angelo Rocca, *Opera Omnia*.... Google Books

¹⁷ Bray (2010): 76-77.

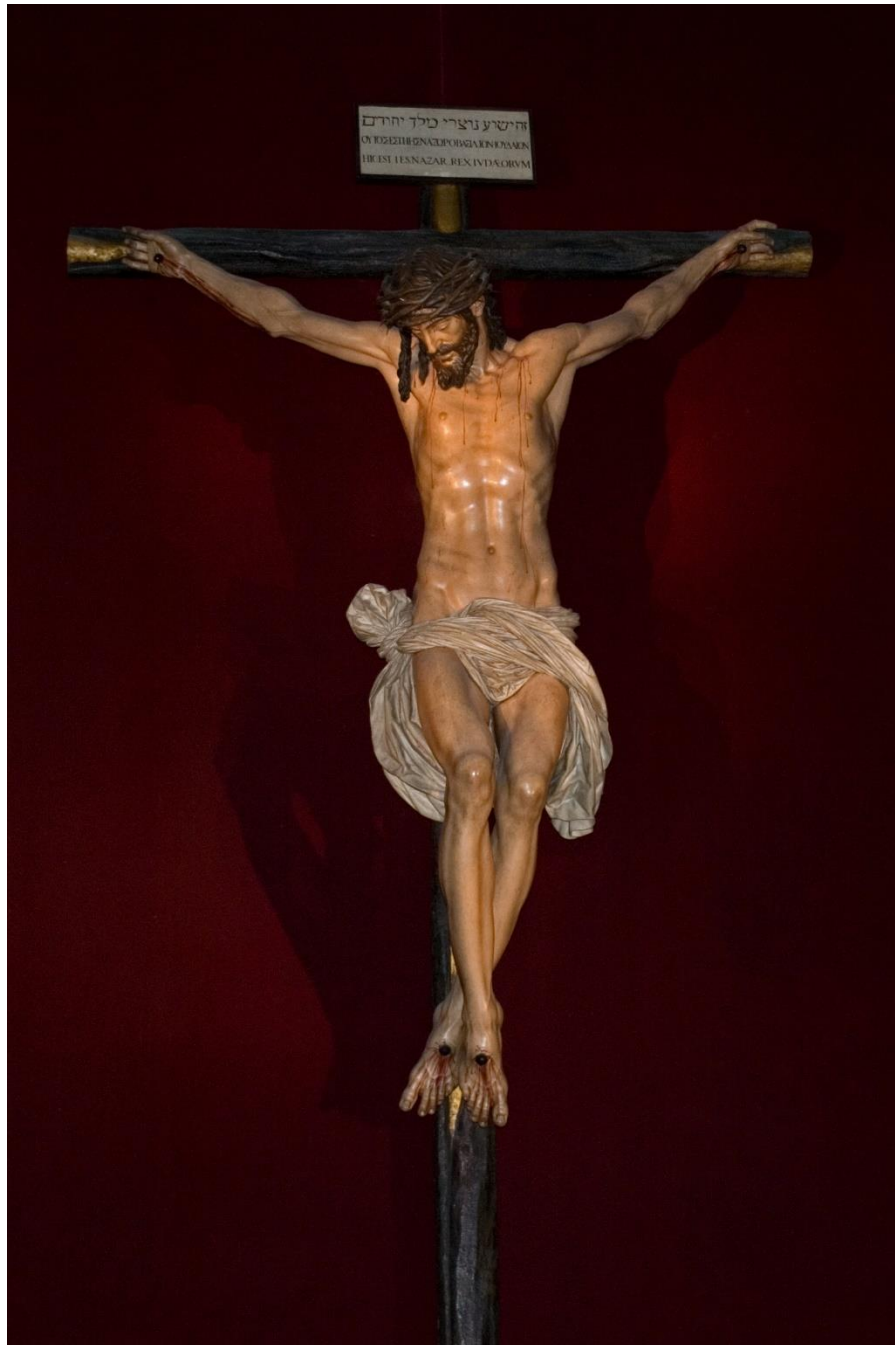


Figura 12. Juan Martínez Montañés, Cristo de la Clemencia, 1603. Fuente: Museo de Bellas Artes (depósito en la Santa Iglesia Catedral de Santa María de la Sede). Sevilla .
Fotografía: Wikimedia Commons

En la dimensión heroica del Crucificado velazqueño redunda la elección de la cruz, cuyo verismo de “obra de buen carpintero” que señalaba Julián Gállego no debe hacernos perder de vista el carácter victorioso que plantea en su forma, lisa y cepillada, frente a la tipología arbórea. Un triunfalismo que, dadas las circunstancias de realización planteadas por Rodríguez G. de Ceballos, puede aludir a la derrota de los judíos

profanadores. La cruz se completa con el *titulus*, de arqueológica fidelidad –recordemos la búsqueda de la historicidad que plantea el arte contrarreformista– al texto latino del Evangelio según san Juan en la *Vulgata*. No obstante, se aprecia un pequeño error en el que también cayó Pacheco en su mencionado Cristo crucificado: la palabra *NAZARAENVVS* debería ser *Nazarenus*.

Bibliografía

- Amorós, León (dir.) / Aperribay, Bernardo (anot.) / Oromí, Miguel (intr.) (1957): *Obras de San Buenaventura*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Bray, Xavier (2010): “Lo sagrado hecho real. Pintura y escultura española 1600-1700” en Bray, Xavier (ed.): *Lo sagrado hecho real. Pintura y escultura española 1600-1700*. Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, págs. 15-44.
- “Francisco Pacheco: *Cristo en la cruz*”, en Bray, Xavier (ed.) (2010): *Lo sagrado hecho real. Pintura y escultura española 1600-1700*. Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, págs. 76-77.
- Escudero de la Torre, Fernando Alonso (1669): *Historia de los celebres Santvarios del Adelantamiento de Cazorla, y milagrosas imagenes de el Santo Christo de Villa-Carrillo, Virgen de la Fuen-Santa, en Villa-Nueua de el Arçobispo, y nuestra Señora de Tiscar, de la Villa de Quesada*. Madrid, Bernardo de Villadiego.
- Finaldi, Gabriele (2007): “Diego Velázquez: *Cristo crucificado*”, en Portús Pérez, Javier (ed.): *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro*. Madrid, Museo Nacional del Prado, pág. 321.
- Navarrete Prieto, Benito (1995): “Durerero y los cuatro clavos”, en *Boletín del Museo del Prado*, 16, págs. 7-10.
- Méndez Rodríguez, Luis (2019): “Naturalidad y artificio en la escultura y la pintura del Humanismo: los límites de la verosimilitud”, en Cartaya Baños, Juan (coord.): *Actas de los Encuentros con Martínez Montañés en Alcalá la Real. 2 y 3 de noviembre de 2018*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, págs. 355-368.
- Pacheco, Francisco (1866): *Arte de la Pintura. Su antigüedad y grandezas. Describense los nombres eminentes que ha habido en ella así antiguos como modernos; del dibujo y colorido; del pintar al temple, al óleo, de la iluminación y estofado; del pintar al fresco; de las encarnaciones, del polimento y de mate; del dorado bruñido y mate, y enseña á pintar todas las pinturas sagradas*. Madrid, Imprenta de Manuel Galiano.
- Palomino y Velasco, Antonio (1796): *El Parnaso Español Pintoresco Laureado con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles que con sus heroycas obras han ilustrado la Nación y de aquellos extranjeros que han concurrido en estas provincias y las han enriquecido con sus eminentes obras, graduados según la serie del tiempo en que cada uno floreció: para eternizar la memoria que tan justamente se vincularon en la posteridad tan sublimes y remontados espíritus*. Tomo III. Madrid, Imprenta de Sancha.
- Portús Pérez, Javier (2007): “Velázquez, pintor de historia. Competencia, superación y conciencia creativa”, en Portús Pérez, Javier (ed.): *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro*. Madrid, Museo Nacional del Prado, págs. 14-71.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso (2004): “El *Cristo crucificado* de Velázquez: trasfondo histórico-religioso”, en *Archivo Español de Arte*, LXXVII, 305, págs. 5-19.

- *Reflexiones sobre la pintura religiosa de Velázquez. Discurso del Académico Electo Excmo. Sr. D. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos. Leído en el acto de su recepción pública el día 23 de mayo de 2004. Y contestación del Académico Excmo. Sr. D. José Manuel Pita Andrade* (2004). Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
 - “El arte de la devoción: pintura y escultura española del siglo XVII en su contexto religioso” (2010), en Bray, Xavier (ed.): *Lo sagrado hecho real. Pintura y escultura española 1600-1700*. Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, págs.
- Salcedo de Aguirre, Gaspar (1614): *Relacion de algvnas cosas insignes qve tiene este Reyno, y Obispado de laen*. Baeza, Pedro de la Cuesta.
- Schiller, Gertrud (1972): *Iconography of Christian Art. Volume 2. The Passion of Jesus Christ*. Londres, Lund Humphries.