
IMAGO
REVISTA DE EMBLEMÁTICA
Y CULTURA VISUAL
[NÚM. 3, 2011]

VALENCIA 2011

ÍNDICE

EDITORIAL

La edición digital de <i>Imago</i>	5
--	---

ESTUDIOS

Árbol, vid y leño de la tentación: Cristo Crucificado y el protagonismo de la Cruz, <i>Rafael Sánchez Millán</i>	7
Gregorio Marañón y la emblemática: a propósito de « <i>DOCTOR MELIFLVVS</i> » en <i>Luis Vives. Un español fuera de España</i> , <i>Luis Merino Jerez</i>	25
<i>Don Juan José de Austria sosteniendo la monarquía</i> , de Pedro de Villafranca: imagen del valimiento, <i>Álvaro Pascual Chenel</i>	35
Nicóstrata y la Gramática, <i>Ildefonso J. Santos Porras</i>	51
Retórica monstruosa: el motivo de la hidra en la tradición emblemática, <i>Jorge Fernández López</i>	63
«Hércules y Ónfale» en <i>Fastos</i> de Ovidio. El texto llevado a la pintura, <i>Esther García Portugués</i>	73
Cuestiones de autoría y autoridad en libros de emblemas y otras colecciones didácticas, <i>Luis Galván</i>	85
Alberto Durero. <i>Autorretrato</i> del Louvre, 1493. <i>Sustine et Abstine</i> , <i>Jesús María González de Zárate</i>	93
Nuevos datos sobre la Obra de Juan de Horozco y Covarrubias, <i>Rafael Zafra Molina</i>	107

LIBROS

Vanitas. Retórica visual de la mirada. LUIS VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, <i>Fernando R. de la Flor</i>	127
--	-----

NOTICIAS

Encuentros científicos.....	131
-----------------------------	-----

ÁRBOL, VID Y LEÑO DE LA TENTACIÓN: CRISTO CRUCIFICADO Y EL PROTAGONISMO DE LA CRUZ

Rafael Sánchez Millán¹
Grupo de Investigación APES - Universitat de València

ABSTRACT: This article is intended as an alternative to traditional studies of the Crucifixion, and to show, through analysis of a few conceptual images of Christ crucified, that there are examples where the lead role is not so much he who is condemned, but rather the object of condemnation, the Cross, which is analyzed from three perspectives: as a tree or vine, first; as a symbolic object next, and finally as a place for carnal temptation.

KEYWORDS: iconographical type, Christ crucified, tree, scales, lust.

RESUMEN: Este artículo pretende ser una variante a los tradicionales estudios de la Crucifixión, y a través del análisis de un reducido número de imágenes conceptuales de Cristo Crucificado, demostrar que hay ejemplos en los que el protagonismo no lo cobra tanto el condenado, sino el objeto de la condena, la Cruz, analizada desde una triple perspectiva: como árbol o vid, primero; como objeto simbólico después y, finalmente como un lugar para tentación carnal.

PALABRAS CLAVES: tipo iconográfico, Cristo crucificado, árbol, balanza, lujuria.

Fecha de recepción: 9 de diciembre de 2009.

1. Artículo correspondiente al proyecto de investigación HAR 2008-04437/ARTE del Ministerio de Ciencia e Innovación, al que he estado adscrito como becario de investigación FPU (Ministerio de Ciencia e Innovación) del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, donde estoy desarrollando mi tesis doctoral, de la que el presente artículo forma parte en su aspecto conceptual y metodológico y en parte de sus contenidos.

INTRODUCCIÓN

La Crucifixión de Cristo antes que un símbolo de gloria, lo fue de infamia que superaba todas las muertes mitológicas anteriores y todas las escenas de héroes vencidos. Fue considerada como un «escándalo» por los hebreos, cuando oían hablar de la predicación a un «Cristo crucificado»; y una «locura» por los paganos, cuando escuchaban que el Hijo de Dios se había sacrificado por su pueblo de la forma más humillante existente,² y no había muerto de forma heroica como Aquiles, sino crucificado como un vulgar esclavo *servile supplicium*, configurando un amplio abanico icónico en su doble perspectiva: Narrativa y Conceptual.³

Así, mientras los judíos piden señales y los griegos buscan sabiduría, nosotros predicamos a un Cristo crucificado: escándalo para los judíos, necedad para los gentiles; mas para los llamados, lo mismo judíos que griegos, un Cristo, fuerza de Dios y sabiduría de Dios (1 Co 1,22-24).

Se entiende por imagen conceptual, aquella que presenta la imagen de forma atemporal caracterizada por una serie de atributos –metáforas visuales–, destinada al culto y/o la devoción, aunque en ocasiones aparezca insertada dentro de otro conjunto conceptual, o bien en uno narrativo. Y por imagen narrativa, aquella en la que la imagen permanece sujeta de una forma más directa a un relato o fuente literaria, en la que los personajes y las acciones quedan determinados por un tiempo y un espacio concreto que trata de dar verosimilitud a lo

representado, no teniendo tanto una finalidad de culto, sino más bien didáctica e instructiva, así como devocional. Es decir, no es lo mismo una imagen de altar de Cristo Crucificado –figurado como un Cristo vivo, muerto, en una cruz braquial... el Cristo románico de la *Majestad Batlló*, del MNAC, por ejemplo–, que otra de la Crucifixión, figurada por medio de una imagen aislada o de una secuencia de escenas fieles al texto bíblico, como por ejemplo así se aprecia si se considera la obra barroca de Juan Ribalta, *Preparativos de la Crucifixión*, del Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia,⁴ en la que sobre el lienzo se plasma más de lo que se dice en el texto de Mateo (27,32-56), Marcos (15,21-41), Lucas (23,26-49) y Juan (19,16-37).

Muchas son las imágenes con la importancia suficiente como para ser objeto de representación constante por parte del arte cristiano. Sin embargo, si hay una que sin lugar a dudas se ha representado y reproducido hasta la saciedad, ésta es la de Cristo Crucificado. Si recurrimos a la estadística, según fuentes actuales proporcionadas por el INE (Instituto Nacional de Estadística), se contabilizan un total de 8.112 municipios en territorio nacional (de los cuales, por ejemplo, 266 se corresponderían a la provincia de Valencia),⁵ por lo que podemos hacernos una idea del elevado número de imágenes de Cristo Crucificado que pueden contabilizarse –atendiendo sólo a iglesias y parroquias, por ejemplo–, con independencia del soporte físico sobre el que se materialicen: sean tallas, cruces procesionales, retablos, pinturas, ilustraciones, emble-

2. <<http://humanitas.cl/html/biblioteca/articulos/d0014.html>> 9-12-09.

3. La estructura interna del trabajo, que tiene como hilo argumental el análisis de los tipos iconográficos antes reseñados, se organiza a través de tres aspectos concretos, sobre los que viene trabajando el Grupo de Investigación APES: la determinación del esquema compositivo de cada tipo, primero; un breve análisis en relación con las fuentes literarias, después; y finalmente, una aproximación al significado. Resulta interesante la consulta de la siguiente selección bibliográfica sobre el tema: García Mahiques, 2008, 2009 –sobre el que puede consultarse una reseña crítica en Sánchez Millán, 2009–.

4. <http://museobellasartesvalencia.gva.es/ficha_obra.html?cnt_id=1898> 9-12-09.

5. Según el INE de 1 de enero de 2009, siendo interesante también la consulta de la siguiente página web: <http://www.civis.gva.es/civis/es/index_menu.htm> 9-12-09.

mas... Una amplia diversidad de ejemplos, de características formales diferentes, que ocultan una trágica realidad histórica difícil de apreciar, así como una curiosa evolución como «tipos iconográficos». Así pues, considerando la cantidad de ejemplos que se nos ofrecen, de cronologías y de ámbitos culturales diversos, vamos a detenernos en el análisis diacrónico de un reducido número de imágenes conceptuales relacionadas con la figura de Cristo Crucificado, en las que el protagonismo no lo cobra tanto el suplicado, sino el objeto del suplicio, la Cruz, analizada desde una triple perspectiva: como árbol o vid, primero; como objeto simbólico después y, finalmente y de forma más curiosa, como leño de tentación, e incluso como objeto subversivo y desafiante.

CRISTO CRUCIFICADO Y EL PROTAGONISMO DE LA CRUZ

Una vez superado el aniconismo inicial del arte cristiano, cuya justificación se encuentra en el mismo texto bíblico (Ex 33,20 y Dt 27,14-15), así como la humillación que suponía la muerte del Hijo de Dios como un vulgar esclavo, las imágenes conceptuales de Cristo Crucificado han quedado polarizadas entre dos posibilidades iconográficas (Schiller, 1971-72; Thoby, 1959), figurando al Crucificado vivo *Christus Triumphans* entre los siglos V y XI, como un Hombre-Dios (ya imberbe o barbado, ya semidesnudo o con túnica *-colobium-*, que había vencido a la muerte, con el cuerpo firme *-fijado por cuatro clavos-* y los ojos abiertos con mirada desafiante), o muerto *Christus Patiens* entre los siglos XI y XXI (con el rostro inclinado, el cuerpo caído y flexionado, sujeto por tres clavos y coronado de espinas), representado a través de diversas variantes: (1) desde la imagen simbólico-tipológica, signo de redención, propia de vidrieras o libros miniados (Yarza, 1974: 17); (2) el *Crucifixus*

Dolorosus, que cuenta con algunos ejemplos denominados como Cristos de la Peste o *Pestkruzifixus*, por sus cualidades curativas frente a esta y otro tipo de enfermedades contagiosas (De Francovich, 1938: 143-261 y Franco Mata, 2002: 13-39), o (3) la vertiente renacentista en la que el Crucificado es la imagen de «un semidiós antiguo, o nuevo Prometeo de proporciones apolíneas y músculos vigorosos» (Sebastián López, 1988: 346), no muy modificada en época barroca donde el suplicado, o bien aparece muerto o bien expirante (Mâle, 1985: 211-216), manteniendo el «guión sangriento» o hilo de sangre que brota de la herida del costado y discurre por el abdomen, uniendo de forma simbólica la primera *-circuncisión-* y última herida que padeció el cuerpo de Cristo (Steinberg, 1989: 50-221).

Ambas tipologías se han plasmado sobre diferentes soportes. Para el primer caso sobre superficies bidimensionales, especialmente hasta el siglo VIII. Y por lo que respecta a las segundas a través de esculturas tridimensionales de Cristo en la cruz, cuyo origen tridimensional se ha relacionado con la finalidad como relicario de muchas de estas piezas, como el crucifijo otoniano del *Arzobispo de Gero*, aunque no siempre fuera así (Carrasco, 2000: 129-142). Hay que advertir que, entre los muchos ejemplos que ilustran la imagen conceptual de Cristo Crucificado, encontraremos ejemplos en los que la imagen del Crucificado aparece dentro de una escena de carácter narrativo, que más allá de la secuenciación en imágenes del contenido bíblico, interesan porque ayudan a fijar en la memoria principios morales, y buscan la reacción emotiva y racional del creyente ante lo que ve. Desde esta perspectiva, creemos que pueden entenderse las imágenes del Crucificado del *Evangelario de Rábula* *-que agrupa diversos episodios narrativos, pero que sobre todo sirve para establecer la concordancia entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, a través de un esquema diagramático en el que el *Christus triumphans* actúa*

de nexos entre diversos elementos simbólicos alusivos a ambos Testamentos: el Sol y la Luna, el buen y el mal ladrón...– o la del *Hortus Deliciarum* que, más que narrar, ilustra un discurso visual de carácter simbólico-tipológico, por medio de parejas de símbolos contrapuestos que aluden a la concordancia entre sendos testamentos.⁶

Sin embargo, pueden visualizarse otras modalidades conceptuales del Crucificado atendiendo a diferentes aspectos u otorgándole el protagonismo a otros elementos, ya sea la actitud del Crucificado o, para el caso que nos ocupa, la Cruz. Si es la actitud del Crucificado la que consideramos, éste se caracteriza por su pasividad cuando es crucificado y lanceado por las imágenes de 4 virtudes martiriales (Schiller, 1971-72: 137-140). Mientras que presenta un papel activo en 2 tipos iconográficos polarizados entre 2 realidades iconográficas, una narrativa y otra conceptual, vinculándose la primera a la vida y leyenda de dos santos medievales: (1) el abrazo del Crucificado, a san Bernardo primero, y a san Francisco después; (2) y en segundo lugar, dentro del contexto narrativo de la Estigmatización se configurará la imagen conceptual del «Cristo serafín», artífice de la conversión de san Francisco en *alter Christus*.⁷ Pero, si en lugar de privilegiar al suplicado, destacamos el objeto del suplicio: la Cruz, observamos como la configuración tipológica se amplía a través de los siguientes tipos iconográficos: (1) Cristo Crucificado «en un árbol o en una vid»; (2) «sobre una cruz viva»; o (3) «sobre una cruz con una balanza». Veámoslo con más detenimiento.

ÉL ES EL ÁRBOL DE LA NUEVA VIDA: DEL «LIGNUM CRUCIS» AL «LIGNUM VITAE»

La figuración de la Cruz –*crux* en latín, *stauros* en griego– ha sido muy variada, pudiendo adquirir formas muy diversas: latina «*immisa*», griega, de san Andrés «*decussata*», con forma de T «*commisa*», con travesaño doble o triple, potenziada, florida, anclada, paté, etc., adquiriendo cada forma una particular significación. Sin embargo, existen formas curiosas en las que la Cruz cobra un nuevo protagonismo.

La conjunción de la Crucifixión de Cristo con la imagen de un árbol, sirvió para configurar un nuevo tipo iconográfico, esporádico y excepcional, que aparece en el siglo XII, y cuya presencia se hace habitual a partir del siglo XIV en Alemania e Italia, debido a la influencia de san Buenaventura y de escritores místicos como, por ejemplo, Eckhart o Tauler (Schiller, 1971-72: 483). Se trata, o bien de la representación de la Cruz de Cristo, adornada con hojas, flores y frutos «*lignum crucis*», propia de los manuscritos de finales del siglo XIII, aunque ya con anterioridad se conocieran ejemplos realizados sobre diferentes soportes artísticos (como por ejemplo, el mosaico del ábside de la *Basílica de San Clemente*, Roma, obra del siglo XII, y algunos relieves románicos); o por el contrario la figuración de un árbol con hojas y frutos sobre el que aparece la figura del Crucificado «*lignum vitae*».⁸

6. Una reproducción de la imagen propuesta puede consultarse en <<http://vrcoll.fa.pitt.edu/Life-of-Christ/Passion/Crucifixion/crcfxn3.html>> 9-12-09.

7. Algunos de los aspectos aquí tratados están relacionados con mi tesis doctoral y con el siguiente trabajo de quien suscribe estas líneas: Sánchez Millán, R., *Las imágenes de Cristo Crucificado. Descripción diacrónica de los tipos iconográficos, fuentes y hermenéutica*. Trabajo de investigación de doctorado dirigido por Rafael García Mahiques, inédito. Universitat de València, 2007; materializado en algunas publicaciones: Sánchez Millán, 2008a, 2008b, con publicación *on-line* en <<http://congresos.um.es/imagenyapariciencia/11-08/schedConf/presentations>> 9-12-09.

8. El tipo iconográfico del *Lignum Vitae* está vinculado también con la imagen del Crucificado en una cruz con forma de ypsilon «*gabelkruifix*» cuyo origen, como el Crucificado doloroso, es anterior al siglo XIV, según De Francovich (1938: 143-261).

Los significados que se asocian con el árbol son inagotables, ya que es símbolo del poder regenerador de la naturaleza; se ha considerado imagen cosmogónica, actuando como eje del mundo y soporte del universo; se ve en él también un símbolo de la fecundidad e incluso de la resurrección de la vida.⁹ Desde la óptica cristiana encontramos relacionado el árbol de la vida –cuyos frutos sirven para alimentar a los gentiles– y la cruz en la visión de Ezequiel (Ez 47,12) y en el Apocalipsis (Ap 2,7; 22,2), pero si hay un texto lo suficientemente explicativo para la configuración icónica de Cristo crucificado sobre un árbol, en el ámbito artístico bajomedieval, éste es el *Lignum Vitae* de san Buenaventura.

En el grabado que precede al texto introductorio del opúsculo del *Lignum Vitae* (Árbol de la Vida) de san Buenaventura [fig. 1], también conocido como *Arbor crucis* o *Arbor vitae*,¹⁰ se representa a Jesucristo clavado en una cruz figurada por un árbol constituido por ramas, flores y frutos (Amorós, 1957: 282-291). Se trata de una «imagen diagramática» o *stemma*¹¹ ideada por san Buenaventura, en la que aparece Cristo crucificado sobre el tronco de un árbol de cuyas ramas van saliendo frutos, hasta un número de doce,¹² a partir del Origen, siguiendo por la Pasión y finalizando en la Glorificación; cuyo referente textual y explicativo lo encontramos en el mismo escrito del santo franciscano.

En el prólogo, san Buenaventura declara que para ayudar a la comprensión del contenido del escrito se sirve de la imaginación, para dejar grabada en ella, en la imagen de

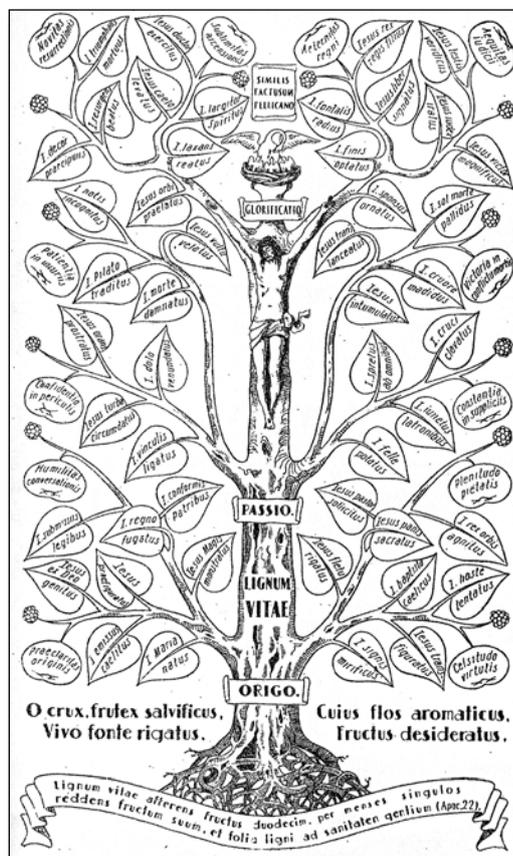


Fig. 1. «Cristo Crucificado sobre el Árbol de la Vida», *Lignum Vitae*, san Buenaventura, siglo XIII (Amorós, L. y otros, 1957: 282-291).

un árbol, los diferentes misterios sobre el origen, vida, pasión y glorificación del Salvador (Amorós, 1957: 290), evidenciándose por tanto que este diagrama o *stemma* de acuerdo con la lógica medieval, que planteaba una exégesis del mundo enfocada desde la perspectiva de la lógica mental

9. Ver Duchet-Suchaux y Pastoureau (2009: 66-67); y otros diccionarios de símbolos: Cirlot, (2004) o Cantó Rubio (1985).

10. También conocido como, *Tractatus de arbore crucis*, *Fasciculus myrrhae*, *Contemplatio de passione Domini* o *De Iesu Christi vita contemplatio*, compilado por AMORÓS, L. y otros [1957]. *Obras de san Buenaventura*, 282-291.

11. Término tomado de Báez Rubí (2005: 34-40).

12. Siguiendo la tradición escolástica después sustituida por lo que Emile Mâle denominaría como la «Nueva Iconografía» en la que el atributo reemplaza a la filacteria, actuando como una metáfora visual de acuerdo con la lógica y la retórica aristotélica, tal y como así se verá plasmado en el manual, *Iconología* de C. Ripa, 1593, que configura un método de definición visual muy empleado por los artistas del barroco a la hora de figurar conceptos abstractos por medio de personificaciones alegóricas.

(Báez Rubí, 2005: 34), se consideraba una ayuda visual o imagen «emblemática»¹³ –o verbo-visual, acompañada de textos– que sintetizaba el contenido doctrinal de este tratado, fácil de retener en la imaginación –función mnemotécnica– por parte de los miembros de la Orden, lo que explicaría la persistencia de esta imagen en los códices de la época: «*Et quoniam imaginatio iuvat intelligentiam, ideo quae ex multis pauca collegi in imaginaria quadam arbore sic ordinavi atque disposui, ut in prima et infima ramorum ipsius expansione Salvatoris origo describatur et vita, in medio passio, et glorificatio in suprema. Et in prima quidem ramorum serie quatuor altrisecus secundum alphabeti ordinem ponentur versiculi, similiter in secunda et tertia, ex quorum quilibet instar fructus unica pollulatio pendet, ut sic sint quasi duodecim rami afferentes duodecim fructus iuxta mysterium ligni vitae*».

Conocedor de la psicología humana y experto en labores pedagógicas, san Buenaventura se adelanta tres siglos a san Juan de la Cruz, en la forma gráfica y disposición literaria de infiltrar la doctrina en el alma cristiana, ya que sintetiza el contenido de su obra en una imagen, la del Árbol de la Vida, en cuya representación distribuye los versos de la composición poética, cuyas estrofas, desarrolla con posterioridad en los cuadros doctrinales que integran todo el escrito. La imagen contiene 12 estrofas con 48 versos, que se corresponden a las materias de las que versan los 48 capítulos que conforman la obra. A estas 12 estrofas hay que añadir otras tres: la primera, que hace alusión a todo el contenido del que trata la obra, es incluida en el prólogo, siendo expresada a su vez al pie del Árbol: «*O crux, frutex salvificus, Vivo fonte rigatus, Cuius flos armaticus, Fructus desideratus*». Las otras dos estrofas que contiene el primitivo dibujo en su parte

superior (no presentes en la obra que aquí mencionamos) quedan expresadas con estas palabras del prólogo: «*Per quam (cruce) sancti Spiritus caritas in cordibus devotis nutribur et septiformis gratia diffunditur, sicut supremis et postremis versiculis postulatur*». Son muchos los códices que las han conservado, sin embargo, por el lugar que ocupaban en lo más alto de la imagen, se explica por qué han desaparecido dichas estrofas de los dibujos posteriores, ya que no siempre era cómodo para los copistas su inclusión en el dibujo por el diminuto espacio del que disponían.

La lectura visual de este diagrama arbóreo consta de tres partes o cuerpos. Primero, de la parte inferior del Árbol, que representa el «Origen y Vida» de Cristo, salen dos ramas que se extienden a una y otra parte del Árbol, de las cuales brotan dieciséis hojas con cuatro frutos. La rama de la izquierda contiene en sus hojas los versos que recuerdan los orígenes de Cristo, mientras que la de la izquierda resume los hechos de su vida. Sondas ramas contienen cuatro frutos en las cuatro ramificaciones secundarias, en las que se indican cuatro prerrogativas del Señor en este período de su vida. El segundo cuerpo es el de la «Pasión», el cual presenta la misma ramificación que el primero, pero en él las hojas y los frutos hacen referencia a los diversos momentos y virtudes de la Pasión. Idéntica distribución tiene el tercer cuerpo, dedicado a la «Glorificación», en el cual se conmemoran los misterios que siguen a la Resurrección, así como a la vida gloriosa en el cielo y en la Iglesia del Señor. Los frutos corresponden a los siguientes conceptos: «*Praeclaritas, Originis, Humilitas, Conversationis, Celsitudo Virtutis, Plenitudo Pietatis, Confidentia in Periculis, Patientia in Iniuriis, Constantia in Suppliciis, Vic-*

13. Término amablemente facilitado por el Prof. Rafael García Mahiques, quien en su estudio sobre la imagen conceptual de san Bruno –a la que hace referencia en la ponencia de clausura del VII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática, Pamplona, 2009–, considera que ésta queda configurada a través de dos modalidades: la imagen *emblemática*, de uso devocional, acompañada de textos, destinada a perpetuar el recuerdo y/o el reconocimiento histórico; y la imagen propiamente *de culto*.

toria in Conflictu Mortis, Novitas Resurrectionis, Sublimitas Ascensiones, Aequitas ludici y Aeternitas Regni».

La sencilla y expresiva imagen de san Buenaventura tuvo una gran repercusión en el arte, pudiéndose ejemplificar a través de otras obras, todas del siglo XIV, que mantienen la misma estructuración diagramática como por ejemplo los conjuntos murales de Arbos –o de l'Arboc– en Tarragona y del convento dominico de Puigcerdá, en Girona (Sureda, 1981: 351-363);¹⁴ o unas pinturas de Pacino di Buonaguida o de Taddeo Gaddi, ambas en Florencia, donde aparecen las ramas con círculos en los que se inscribe la vida de Cristo (Schiller, 1971-72: 483). Ahora bien, el tipo iconográfico del *Lignum Vitae*, figuración del árbol como *stemma*, según L. Báez, no sólo es la plasmación figurativa del texto apocalíptico que identifica el árbol de la vida del paraíso como lugar final de la redención del género humano (Ap 2,7): «El que tenga oídos que oiga lo que el Espíritu dice a las iglesias. Al vencedor le daré a comer del árbol de la vida, que está en el paraíso de mi Dios»; sino que también puede ser ejemplo de otras posibilidades iconográficas en las que se resume la doctrina de los sacramentos: «Cristo crucificado en el árbol de la vida como origen de todos los sacramentos y su herida del costado como la fuente de la purificación y salvación destinada a caer en la fuente del bautismo, a través de la cual, al cristiano le está permitido ingresar a la vida de la Iglesia» (Báez Rubí, 2005: 311), tal y como así queda plas-

mado en los ejemplos que se mencionan en su obra.¹⁵ Paralelamente, otro aspecto importante del tipo iconográfico en cuestión, es la vinculación entre María y el árbol de la Vida, entre el Hijo de Dios y Cristo Crucificado, que encuentra referentes literarios en escritores místicos del momento como santa Brígida, expresado según G. Schiller (1971-72: 135) por medio de aquellas imágenes de María en las que ésta sostiene, por un lado, al niño, y por otro, a un árbol del que cuelga el Crucificado, ejemplificado a través de una escultura del siglo XIV conservada en el Hessisches Landesmuseum, en Darmstadt, que es una clara representación plástica de todo aquello que ha sido redimido a través de la muerte de Cristo en el árbol de la cruz, simbolizado por medio de la figura del pelicano presente en la copa del árbol como referente de la vida nueva concedida por el sacrificio de Cristo (Sal 102,6).

Aunque Buenaventura no cita su fuente, no cabe duda que la imagen y la idea proceden por un lado de los escritos de Tertuliano (Di Bernardino, 1991), y por otro, del Apocalipsis (22,2), presente en la imagen «diagramática»,¹⁶ aunque no sea ésta su única fuente bíblica, tal y como así se expresa en el Génesis (2,9): «Yahveh Dios hizo brotar del suelo toda clase de árboles deleitosos a la vista y buenos para comer, y en medio del jardín, el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal». Ahora bien y sin embargo, el «*lignum vitae*» o «árbol de la vida» es una antigua representación oriental, por lo que no es de extrañar que ese árbol fuese

14. Puede encontrarse una reproducción de las obras en:

<<http://www.historiarte.net/iconografia/arbolorvida.html>> 9-12-09.

15. Báez Rubí (2005: 306-317), capítulo, «Árbol-*stemma* sacramental sobre el muro».

16. Las formas más comunes para figurar un *stemma* o diagrama visual (de meditación cristiana) fueron los árboles, las escaleras y las ruedas, cuya elección respondía «tanto a una exégesis tipológica como a una distinción escolástica de la mentalidad medieval». Así, «la exégesis tipológica e histórica adoptó desde árboles esquemáticos de vicios y virtudes como el *arbor vitiorum* (árbol de los vicios), el *arbor consanguinitatis* (árbol de la consanguinidad) y el *arbor affinitatis* (árbol de la afinidad), y la disposición de los salmos en el *Lignum vitae* (árbol de la vida), de san Buenaventura, hasta explicaciones históricas correspondientes a los árboles genealógico-religiosos de Joaquín de Fiore en el *Liber figurarum* (libro de las figuras)». Según Báez Rubí (2005: 35), en cuya obra también se mencionan otras representaciones arbóreas: árbol de la ciencia (*arbor scientiae*), árbol de la creación, árbol de la apología cristológica o árbol de los sentidos.

adoptado por el cristianismo para unirlo a la imagen más relevante de su iconografía: la de Cristo Crucificado, ya expresada la relación en la visión de Ezequiel (47,12) y en el Apocalipsis (2,7; 22,2), pasajes en los que los frutos del árbol de la vida son regenerables y sirven para alimentar a los gentiles, aunque la identificación entre estos árboles y el sacrificio de Cristo, según S. Ausejo (1981: 138-140), no sea aún lo suficientemente explícita. Pese a todo, hay que tener presente que con la Pasión Cristo redime al hombre del pecado contraído por Adán y Eva en el Paraíso. Cristo es así presentado como el nuevo Adán, que recoge el fruto del árbol de la vida, que el primer hombre arrojó con el pecado. Árbol que es cantado en el *Pange Lingua* de Venantius Fortunatus: «*Flecte ramos arbor alta / Tensa laxa viscera / Et rigor lentescat ille / Quem dedit nativitas / Et superna membra Regis / Tende miti stipite*» (Thoby, 1959: 222-223); a quien también pertenece otro himno litúrgico titulado *Crux Fidelis*, donde también la relación cruz-árbol es mencionada: «*Crux fidelis inter omnes / arbor una nobilis, / nulla tamen silva profert, / flore fronde germine! / De parentis protoplasti / fraude factor condolens, / quando pomi noxialis / morte morsu corruit, / ipse lignum tunc notavit, / damna ligni ut solveret*».¹⁷ Finalmente, y sólo a título particular, cabría someramente mencionar que el diagrama constituido por la cruz arbórea «árbol-stemma», no debe compararse en exclusiva con el «árbol de la Vida» del Génesis, así como con el árbol de la Cruz de Cristo «*Lignum Vitae*», sino también con el «árbol de Jesé» (Is 11,1-3),¹⁸ como ejemplo del «*arbor consanguinitatis*», que organiza la parentela de Cristo a través de una estructura arbórea, igual que en los ejemplos mencionados, convirtiéndose en ejemplo de la complementariedad de texto-imagen, a la

vez que constituye nuevamente otra variedad de imagen *emblemática*, que no *de culto*, con una clara finalidad mnemotécnica. En este sentido, resulta curiosa una miniatura del *Speculum humanae salvationis* (siglo XIV), procedente de la Biblioteca del Monasterio de Kremsmünster (Schiller, 1971-72: 135-136), en la que se observa como en el mismo diagrama arbóreo se ha producido la fusión entre el árbol de Jesé y el árbol de la Cruz de Cristo o *arbor crucis*, ensamblados por el Cordero de Dios o *Agnus Dei* (con el cáliz y la bandera como atributos), en cuya filacteria se le califica como «el cordero del Padre, de la carne de la Madre y del sacrificio del Hermano / *Agnus ego patris...*». Se trata sin duda de una imagen *emblemática* o *verbo-visual*, en la que las filacterias, de tradición escolástica, todavía no han sido sustituidas por atributos o metáforas visuales, acompañando a todo el conjunto de personajes simbólicos (san Pedro y san Pablo, el Tetramorfos, la Iglesia y Melquisedec –tipo veterotestamentario del sacrificio–, la Virgen y san Juan, y Moisés y la Sinagoga) que rodean la figura del *Christus Patiens* anclado al leño arbóreo y florido de la Cruz.

Saldrá un vástago del tronco de Jesé, y un retoño de sus raíces brotará. Reposará sobre él el espíritu de Yahveh: espíritu de sabiduría e inteligencia, espíritu de consejo y fortaleza, espíritu de ciencia y temor de Yahveh. Y le inspirará en el temor de Yahveh. No juzgará por las apariencias, ni sentenciará de oídas (Is 11,1-3).

El mencionado influjo oriental, más allá de su influencia compositiva, encuentra un referente textual y artístico en el siguiente folio (fol. 29v-30r) del *Speculum humanae salvationis* [fig. 2],¹⁹ del que nos vamos a servir para, además de ejemplificar el simbolismo-tipológico bajomedieval (*typos-*

17. <http://es.wikipedia.org/wiki/Lignum_Crucis> 9-12-09.

18. Isaí en hebreo, o Jesé en griego, adoptado por vez primera en la Biblia de los Setenta. Ver Duchet-Suchaux y Pastoureau (2009: 67).

19. Obra compuesta por texto e iluminaciones dedicado fundamentalmente a la interpretación del Nuevo Testamento, con sus correspondientes *typos* del Antiguo Testamento. Vamos a utilizar los ejemplos del *Codex cremifanensis*



Fig. 2. «Crucifixión simbólica-tipológica», fol. 29v-30r, *Speculum humanae salvationis*, Codex cremifanensis 243, Monasterio de Kremsmünster.

antitypos),²⁰ corroborar que la relación de la imagen de la cruz como árbol encuentra su referente tipológico en el episodio del sueño de Nabucodonosor «del árbol derribado» (Dn 4,1-24), relacionado en la tradición cristiana con la Crucifixión de Cristo (Duchet-Suchaux y Pastoureau, 2009: 337-338).

En mi lecho, contemplaba las visiones de mi cabeza: «Un árbol había en el centro de la tierra, de altura muy grande. El árbol creció, se hizo corpulento, su altura llegaba hasta el cielo, su expansión, hasta los confines de la tierra. Era hermoso su ramaje, abundante su fruto; había en él comida

para todos, a su sombra se cobijaban las bestias del campo, en sus ramas anidaban los pájaros del cielo, y toda carne se alimentaba de él» (Dn 4,7-9).

Desde un punto de vista formal, en el *Speculum* un *antitypo* remite siempre a tres *typos*; por tanto, cuatro imágenes forman un grupo. Así, cuando se abre el libro tienen que verse y leerse como conjunto el reverso de la página izquierda y el anverso de la derecha, formando cada una de estas parejas un capítulo del manuscrito (Neumüller, 1998: 31-71). Deteniéndonos en el ejemplo mencionado, en el folio 29v-30r del encontramos primero figurado a Cristo

243 (procedente del monasterio beneditino de Kremsmünster).

20. Los teólogos exégetas medievales de la Biblia establecieron una homologación entre los hechos de la Encarnación de Cristo: *antitypos*, y los anteriores del Antiguo Testamento *typos*. Los iconógrafos se sirvieron de este método de demostración teológica para proponer imágenes o ciclos completos de figuraciones que confirmaban el paralelismo de los dos Testamentos. Las representaciones del Nuevo y del Antiguo Testamento son para el hombre medieval una instrucción viva en la Biblia, en el que las imágenes, acompañadas de textos, sirven para la predicación y la enseñanza, pudiéndose interpretar, así, como imágenes *emblemáticas* o *verbo-visuales*, que con claridad se diferencian de las imágenes *de culto*, aunque la frontera entre unas y otras sea algo imprecisa e inestable. Puede encontrarse más información sobre la «exégesis tipológica» en Sebastián López (1978: 390-391).

Crucificado (sobre una cruz arbórea-florida), flanqueado por María con la espada en el corazón y el apóstol Juan (Jn 19,26), imagen de la «Piedad sintética» y *antitypos* complementado por tres *typos*: (1) *Nabuchodonosor vidit arborem grandem in sompnis*: Nabucodonosor ve en sueños un gran árbol (Dan 4,1-9), en el que anidan pájaros y bajo el que viven animales salvajes. En ese sueño un ángel ordena que el árbol ha de ser derribado, aludiendo significativamente el *typos* a la Gracia de Cristo en sentido amplio, pero sobre todo a la Crucifixión. El segundo *typos*, de fuente no-bíblica representa el (2) sacrificio del rey Codro. De conformidad con la sentencia de Apolo, este legendario rey de los griegos se sacrifica para salvar a su pueblo. El sacrificio es figurado en la mitad inferior de la imagen, donde el rey (*Rex Codrus*) solitariamente se precipita a caballo hacia el campo de batalla y pierde la vida. Junto a la muerte del rey, se simultanean otras escenas, ya que vemos como dos caballeros le lloran, mientras en las almenas de la ciudad aparece una reina, probablemente la esposa de Codro, que llora el fallecimiento de su esposo. Finalmente, hay un tercer *typos* (3) *Eleazarus confodit elephantem*: Eleazar atraviesa con su arma al elefante, que viene a ser la plasmación figurativa de otro texto bíblico (1 M 6,43-46), que simboliza la auto-inmolación de Cristo, esto es, el sacrificio de Cristo para redimir los pecados de la humanidad.

«Yo soy la vid; vosotros los sarmientos. El que permanece en mí y yo en él, ése da mucho fruto; porque separados de mí no podéis hacer nada» (Jn 15,5). A través de este texto encontramos una justificación literaria, aunque no la única, para poder establecer la relación existente entre el *lignum crucis* y la vid, ya que la vid en el Antiguo Testamento es un símbolo de las ben-

diciones mesiánicas (Mi 4,4; Za 3,10; o Sal 80,8-9): «Una viña de Egipto arrancaste, expulsaste naciones para plantarla a ella, le preparaste el suelo, y echó raíces y llenó la tierra»; mientras que para Juan es una metáfora de la Iglesia, en la que el fruto de la vid verdadera es la vida de fe y de amor de los que permanecen en Jesús (Jn 15,1-17): «Yo soy la vid verdadera, y mi Padre es el viñador. Todo sarmiento que en mí no da fruto, lo corta, y todo el que da fruto, lo limpia, para que dé más fruto...». A partir de estas fuentes bíblicas y las imágenes mencionadas, G. Schiller (1971-72: 135) ha determinado que la representación bajomedieval de Cristo Crucificado sobre un árbol, del que cuelga como si fuera una vid, expresa la relación entre la muerte redentora y expiatoria de Cristo y el sacramento eucarístico, con el que se actualiza el Misterio Pascual (1 Co 11,23-25 y Mc 17,22-26).

Antes de abordar el análisis de otros tipos iconográficos que tienen la Cruz como protagonista, y pese al salto cronológico que pueda suponer usar una imagen moderna para ilustrar el tema de la vid, queremos hacer hincapié en la inestable frontera que las imágenes pueden presentar en su doble vertiente conceptual o narrativa, y volver a destacar la posibilidad de encontrar imágenes conceptuales dentro de escenas narrativas, e incluso integradas en otras conceptuales de temática diferente. Sería este el ejemplo de la imagen conceptual de Cristo Crucificado sobre una vid presente en el esquema vertical de la siguiente Trinidad antropozoomórfica –también asociado al tipo iconográfico del «Trono de Gracia»–, bajo el título *Alegoría de la Trinidad* [fig. 3], hoy en el Louvre, obra de Frans Floris (1562),²¹ cuya iconografía encuentra un paralelismo textual en el poema *Gallina Alardes Aemstelredamus* (1528), en el que se compara

21. <[http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673225105&CURRNT_LLIV_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673225105&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500812&baseIndex=114&bmLocale=en](http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673225105&CURRNT_LLIV_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673225105&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500812&ba seIndex=114&bmLocale=en)> 9-12-09.



Fig. 3. «Cristo Crucificado sobre una vid», *Alegoría de la Trinidad*, Frans Floris, 1562, Museo del Louvre, París.

a la Iglesia con una gallina que protege a sus polluelos, cuyo referente bíblico puede leerse en las numerosas citas bíblicas alusivas a cualidades cristológicas escritas en las alas que se despliegan del cuerpo del Crucificado, cuyo significado iconológico global, ejemplo a su vez de la plasmación del contenido literario, se vincula con la siguiente cita del evangelio de Mateo (22,37): «¡Jerusalén, Jerusalén, la que mata a los profetas y apedrea a los que le son enviados! ¡Cuántas veces he querido reunir a tus hijos, como una gallina reúne a sus pollos bajo las alas, y no habéis querido!».

Esta curiosa composición que procedía de la iglesia de *Saint-Sulpice* de París, conjuga de forma simultánea varias imágenes conceptuales en una misma escena,²² pre-

sidida por el conjunto trinitario de Dios, el Espíritu Santo y el Crucificado alado –que entroncaría con la imagen del Cristo Serafín– fijado a las ramas de una vid, que también como la Virgen de los Desamparados protege a los fieles, en este caso bajo sus plumadas alas, convertidas ahora en un esquema o diagrama del significado profiláctico que esta imagen pretende transmitir. Las inscripciones de las alas son textos simplificados en latín extraídos de la Vulgata: «*Ego sum lux mundi / Ego sum pastor bonus...*» (Flines, 2006: 21-25). La figura de Juan se acompaña de una filacteria en la que se lee «*Ecce Agnus Dei*» (Jn 1,29) mientras señala al Crucificado, a cuyos pies, donde solía figurarse la calavera de Adán encontramos la presencia de una gallina, en clara alusión

metafórica al contenido del evangelio de Mateo (22,37), antes citado, en el que se compara la cualidad protectora de la Iglesia con la de la gallina que protege a sus polluelos. Se trata de una alusión a Cristo y sus fieles, anunciada en el evangelio de Mateo (23,34-38), cuando Jesús critica al pueblo de Israel por su infidelidad queriendo ser para ellos como una gallina protectora, tratándose de un tema que también ha sido representado en el ámbito de la embleática, con una figuración similar y con la máxima «*Clamat ut Congregare*», haciendo alusión al orador que llama para congregar a los fieles a su alrededor para que estos no se pierdan por causa del demonio.²³

22. En las escenas laterales que complementan esta obra vemos, primero a la izquierda, a la figura de Cristo portando una filacteria alusiva al texto de Mateo sobre la identificación de la Iglesia con una gallina mientras se dirige a una ciudad; y por otro lado, a la derecha, aparece figurado el papa Pablo III, o Clemente VII, animando a los fieles a seguirle.

23. Ver Cots (2008: 473). Emblema procedente de Boschius, J., *Symbolographia sive de arte symbolica*. Emblema DCCCX.

**«TE DARÉ LA CORONA
DE LA VIDA Y PESARÉ
MI AFLICCIÓN»:
EL SIMBOLISMO DE LA CRUZ
ANIMADA Y OBJETUAL**

Bajo este curioso título se agrupan una serie de ejemplos en los que la Cruz cobra un nuevo protagonismo, convirtiéndose en un objeto con vida propia y en símbolo de la consecuencia del hecho acaecido en la Cruz a través de la enigmática presencia de una balanza. De este modo y sin desconectar del anterior ejemplo arbóreo, el arte simbólico bajomedieval, especialmente el francés, alemán e italiano, llegó aún más lejos en la animación de la cruz de Cristo y, además de darle vida vegetal, imaginó una «cruz viva o braquial», en la que las cuatro extremidades o segmentos de la misma terminan en brazos móviles que no pertenecen a la figura del Crucificado, y que ejecutan diversas acciones como coronar a la Iglesia, destronar a la Sinagoga, abrir las puertas del Cielo o cerrar las del Infierno, cuyo significado está relacionado con el dogma de la redención perseguido por imágenes simbólico-tipológicas como las del *Hortus Deliciarum*,²⁴ en las que se expresa la derrota de la Sinagoga y la victoria de la Iglesia al pie de la cruz.

Se trata de un tipo iconográfico que exhibe de forma combinada, por una lado, la eficacia de la muerte de Cristo a través de una representación realista e incluso patética y dolorosa, propia de los últimos siglos de la Edad Media, cuyas fuentes se localizan en la literatura mística de Tauler o santa Brígida, o en textos bíblicos como el de Isaías (53,1-10), con toda una serie de detalles iconográficos anteriores extendidos en las cuatro direcciones que corresponden a la forma de la cruz (Jerusalén Celestial, Iglesia, Sinagoga e Infierno), que han sido asumidos

nuevamente para la configuración de esta extraña imagen, ejemplificada a través de diversas imágenes, desde una pintura mural del siglo XV en la capilla de *San Giorgio* en la iglesia de *San Petronio*, en Bolonia, una pintura mural de Friburgo, obra de Hans Fries, del siglo XVI –en la que la Iglesia es representada por un sacerdote que celebra una misa eucarística mientras mira al Crucificado–, o una pintura de mediados del siglo XVI, situada hoy en el Museo Diocesano de Wroclaw, en Breslau, sobre la que vamos a ocuparnos aquí debido a su carácter ejemplarizante como imagen *verbo-visual* [fig. 4].

Compositivamente la escena queda dividida en tres planos horizontales paralelos, uno dominado por el extremo superior de la cruz, otro por los brazos laterales y otro por el segmento inferior de la misma, estableciéndose tres niveles simbólicos relacionados con el cielo, la tierra y el infierno, respectivamente. En el ámbito celeste, divisamos al Dios Padre, dentro de un rompimiento de gloria, presidiendo el acto de apertura de la puerta del cielo, en cuyo interior se encuentran Henoc y Elías, como habitantes del mismo que arribaron a él sin sufrir la muerte. El plano terrestre queda conectado con la figura del Dios Padre a través de una pirámide visual, construida en base a la figura del niño con la cruz que se dirige hacia María, sobre cuya cabeza vemos la paloma del Espíritu Santo, y la figura del ángel justiciero con espada flameante que por su parte se aproxima a Eva, quien con calavera en mano recoge la manzana de la perdición –o de la muerte, si la relacionamos con la calavera– que le ofrece la serpiente. En el ámbito terrestre, encontramos de nuevo las figuras, habituales desde el siglo XII, de la Iglesia y la Sinagoga con sus atributos particulares y ropajes contemporáneos –sendas filacterias las identifican, por ejemplo: «*Ecclesia Gloriosa Per Sanguinem Christi*»–, aunque en este caso la Sinagoga

24. <<http://vrcoll.fa.pitt.edu/Life-of-Christ/Passion/Crucifixion/crcfxn3.html>> 9-12-09.



Fig. 4. «Cristo Crucificado sobre una cruz viva», siglo XVI, Museo Diocesano de Wroclaw, Breslau (Schiller, G., 1971-72: 160).

no muere, pero sí que es descoronada. En el plano inferior, la mano que emerge del segmento inferior de la cruz –lugar generalmente ocupado por el *suppedaneum*– sostiene tres lanzas con las que mata simultáneamente a la muerte –esqueleto–, al pecado –serpiente– y al diablo, confirmándose así una de las tesis de las escrituras protestantes, según la cual Cristo derrotó, a través de su muerte y resurrección, a dichos enemigos (Schiller, 1971-72: 160). Por último, la imagen queda completada con la representación del donante en el ángulo inferior izquierdo, en cuya filacteria puede leerse: «*Miserere mei Deus*» (Señor, ten misericordia de mí); cuyo mensaje está en conexión con la inscripción latina que corona la imagen: «*Effectus Passionis Ihesu Christi*» (Efectos de la Pasión de Jesucristo).

Todos y cada uno de los detalles visuales conectados con los brazos móviles de la cruz tienen un referente literario concreto, vinculado a determinados pasajes del texto bíblico. Así, la llave, con la que el brazo superior abre la puerta de la Jerusalén Celestial, es la llave de David, citada por el Isaías (22,22): «Pondré la llave de la casa de David sobre su hombro; abrirá, y nadie cerrará, cerrará, y nadie abrirá», además de en el Apocalipsis (3,7-8) o en Mateo (16,19): «A ti te daré las llaves del Reino de los Cielos; y lo que ates en la tierra quedará atado en los cielos, y lo que desates en la tierra quedará desatado en los cielos». Otro elemento iconográfico está constituido por la corona que empuña el brazo móvil, del lateral derecho de la cruz, que es una corona de la vida, según Apocalipsis (2,10): «No temas por lo que vas a sufrir: el Diablo va a meter a algunos de vosotros en la cárcel para que seáis tentados, y sufriréis una tribulación de diez días. Mantente fiel hasta la muerte y te daré la corona de la vida». Mientras que el referente textual de la corona y ceguera de la Sinagoga procede del siguiente texto de las Lamentaciones (5,15-18): «Ha cesado la alegría de nuestro corazón, se ha trocado en duelo nuestra danza. Ha caído la corona de nuestra cabeza. ¡Ay de nosotros, que hemos pecado! Por eso está dolorido nuestro corazón, por eso se nublan nuestros ojos: por el monte Sión, que está asolado; ¡las raposas merodean en él!». La espada que blande el brazo izquierdo y que da muerte a la Sinagoga es, según G. Schiller (1971-72: 159), un símbolo frecuente del juicio.²⁵ Por último, el martilleo de las puertas del Infierno, así como la derrota de la muerte y del diablo eran conceptos familiares, aludidos en los sermones y presentes en las imágenes de la época.

Pero, ¿qué motivación se escondía detrás de esta representación simbólica de la Crucifixión? Posiblemente el deseo de vencer a los judíos de la vacuidad de su fe,

25. Más información sobre la imagen de la Sinagoga en: Kirschbawn (1962: 562-570) y Schiller (1976, t. IV: 38-89).

o más bien el deseo de tranquilizar a los fieles contra el orgullo del pueblo obstinado que pretendía ser el único capaz de explicar la Biblia, sea la razón válida que justifique, según Mâle (1986: 218), este tipo de Crucifixión simbólica, que durante la Edad Media también empleó otro tipo de personajes simbólicos junto al Crucificado, como Longinos y Estefatón o la Virgen y San Juan, mencionados en ejemplos anteriores.

Junto a la animación de la Cruz, durante la primera mitad del siglo XV aparece otro curioso tipo iconográfico, fruto de la espiritualidad íntima de la *Devotio Moderna*, y en conexión con el *Ars Moriendi*, la *Imitatio Christi* y la *Vita Christi* –ejemplificada por Ludolfo de Sajonia o Sor Isabel de Villena–, en el que la Cruz se convierte en el soporte objetual del que pende la balanza sobre la que se pesan los pecados de la humanidad (Wormald, 1938:276-280).²⁶ Se trata de una imagen conceptual basada en una serie de escritos teológicos (*Expositio Symboli* de Venantius Fortunatus; los *Moralia de Job* de Gregorio Magno, Ruperto de Deutz o un sermón de san Bernardo recogido por la *Patrología Latina* de Migne), materializado en dos manuscritos, uno alemán y otro italiano, concretamente el f. 62b, del manuscrito alemán del *Apocalipsis y Ars Moriendi*, hoy en el Wellcome Museum de Londres; y el f. 37v., del *Codex 1404* de la Biblioteca Casanatense de Roma, ocupándonos aquí sólo de la primera.

En el f.62b [fig. 5] del manuscrito alemán vemos a Cristo Crucificado, muerto y sangrante –*Patiens*–. A su derecha aparecen 3 figuras, que parecen representar a la misma persona realizando diferentes acciones (cargar con la cruz, dirigirse hacia el Crucifijo y abrazar los pies de Cristo), interpretadas como las 3 etapas de la meditación en relación con el sufrimiento de Cristo, según se lee en sus respectivos textos: (1) «*Gregorius. Si passiones Christi debite recolentur non*



Fig. 5. «El Crucificado y la Balanza», f. 62b, manuscrito alemán del *Apocalipsis y Ars Moriendi*, siglo XV, Wellcome Museum, Londres (Wormald, F., 1938: 276-280).

est difficile onus quod facile non portetur»; (2) «*Augustinus. Verus penitens cor semper figat in quinque vulnera Christi ibi devociones compunctionem mortem lacrimarum remissionem peccatorum amplexandum caritatis et osculum pacis*»; y (3) «*Passio Christi est meditanda tibi ad imitandum ad compaciendum ad quiescendum ad mirandum et exultandum*».

A la izquierda de la Cruz, dos aspectos llaman la atención. Primero, la figura de un moribundo elevando sus manos hacia el Crucificado, cuya imagen sufriente se adapta al tipo del «Varón de Dolores» o *Imago Pietatis* plasmado a partir del texto de Isaías (53,1-10). Y después, la presencia de una balanza que cuelga del brazo izquierdo de la Cruz. En sus bandejas vemos, por un lado, los emblemas de la Pasión o *Arma*

26. Puede consultarse la edición digital <<http://www.jstor.org>> 9-12-09.

ESTUDIOS

Christi a la derecha, y varios objetos en la de la izquierda, así como un demonio que intenta decantar el peso de la balanza hacia ese extremo. Todo parece indicar, y esto es lo realmente interesante, que el significado de la «Cruz-Balanza» es la de identificar la Crucifixión y muerte de Cristo con la redención de los pecados del hombre. Esto es, la balanza se convertirá en un símbolo sustitutivo de la muerte expiatoria de Cristo, cuyo referente compositivo procede de la iconografía pagana oriental: el Juicio de Osiris, que como sabemos influyó compositivamente en la iconografía de san Miguel. Encontrándose la justificación bíblica de la balanza y su prefiguración de Cristo en la Cruz en Job (6,2-3): «¡Ah, si pudiera pesarse mi aflicción, si mis males se pusieran en la balanza juntos! Pesarían más que la arena de los mares: por eso mis razones se desmandan».

TENTACIÓN CARNAL SOBRE EL LEÑO DE LA CRUZ

Este abanico de tipos iconográficos, enriquecidos con todo un conjunto de símbolos complementarios (Sol y Luna, Iglesia y Sinagoga, la calavera de Adán, el pelícano simbólico, Longinos y Estefatón, María y san Juan...), puede ampliarse con la consideración de un elenco de imágenes transgresoras e irreverentes en las que o bien el Crucificado se convierte en un objeto amenazante en manos de una figura demoníaca, como así lo utilizó H.R. Giger [fig. 6],²⁷ el creador de la iconografía de Alien, basada en el uso de motivos orgánicos relacionados con lo escatológico: cuerpos de gusano, in-



Fig. 6. «El Crucificado irreverente», *Satan I (Satan's Slingshot)*, H.R. Giger, 1976.

testinos, cadáveres, tripas; así como motivos satánicos y anticristianos; o por el contrario, es una mujer quien suplanta al Crucificado en su ejecución: la «mujer-barbuda crucificada» –la «crucifija»– primero, o el más curioso ejemplo de la «mujer crucificada de la tentación de san Antonio» [fig. 7], ejemplificado por medio de la siguiente obra de Félicien Rops, *Tentación de san Antonio* (1878), autor que estuvo estrechamente ligado a corrientes literarias como el Simbolismo y el Decadentismo, caracterizado por mostrarse fiel a los textos literarios que se encargó de ilustrar –viéndose posiblemente influido por la reciente publicación de Gus-

27. La imagen titulada, *Satan I*, realizada en 1976 por H.R. Giger y pertenece a su etapa conocida como «Victory Period». Fue utilizada en 1985 como portada del disco «To Mega Therion» del grupo heavy «Celtic Frost». Se trata de una composición mucho menos barroca de lo usual en Giger, pero muy reconocible porque reúne todos los rasgos iconográficos y estilísticos propios del pintor suizo. Existen reproducciones en la web: <<http://www.tumblr.com/tagged/giger>> 9-12-09.



Fig. 7. «Tentación carnal sobre el leño de la cruz», *Tentación de san Antonio*, Félicien Rops, 1878, museo desconocido.

tave Flaubert, *La tentation de saint Antoine*, que también inspiró a Cezánne en sendos lienzos—, abundando los temas que giran alrededor del sexo, la muerte y las imágenes satánicas, en obras como *Pornokrates* (1878), *Calvary* (1882), *The sacrifice* (1882) o *Sentimental Initiation* (1887), además de otros grabados sugerentes y del todo irreverentes.

Un nuevo ejemplo en el que dentro de una imagen narrativa relacionada con la iconografía de san Antonio (Réau, 1996: 108-123, t. II, vol. III), el protagonismo no lo cobra tanto el santo como la figura de la joven doncella que, simbolizando la lujuria, le tienta carnalmente sobre el leño de la cruz, que ha dejado de ser ocupado por la figura del Crucificado, arrancado de cuajo del soporte de su suplicio por la figura del diablo, mientras un esquelético conjunto de querubines contemplan como san Antonio

intenta evitar la tentación haciendo lo posible para desviar la mirada del desnudo cuerpo de la joven, coronada por la inscripción «Eros», en lugar del tradicional «INRI». Se trata por tanto de un ejemplo que ilustra las distintas posibilidades interpretativas que el leño de la cruz puede expresar en función del sujeto protagonista que sobre ella se posee, oscilando su significación desde la redención otorgada por el Crucificado, hasta la tentación personificada por la joven que bajo las directrices demoníacas tienta a san Antonio, cuyo martirio carnal es equiparable desde el punto de vista significativo con otras escenas como las de las hijas de Lot embriagando a su padre (Gn 19,31-35), o bien la de Susana en el baño espiada por dos viejos (Dn 13,15-20), en las que se introduce en la pintura religiosa cierto erotismo.

CONCLUSIÓN

A través de los diferentes tipos iconográficos presentados se intenta ejemplificar cómo las imágenes conceptuales de Cristo Crucificado como tema visual de la iconografía cristiana no deben analizarse únicamente desde la óptica del condenado, sino que también pueden verse desde el ángulo proporcionado por el objeto de la condena, la Cruz: (1) visualizado o bien como un árbol o una vid, símbolo de la imagen diagramática del Árbol de la Vida o del sacramento eucarístico; (2) o bien como un objeto animado, símbolo de la redención proporcionada por la muerte del supliciado; (3) o bien como el lugar desde donde otros santos son tentados carnalmente por la figura del diablo bajo el bello aspecto de una mujer, símbolo de la lujuria, que por otro lado, ha estado y sigue estando presente en la tradición cultural del imaginario cristológico, adquiriendo tintes eróticos e irreverentes.

BIBLIOGRAFÍA

- AMORÓS, L., APERRIBAY, B. y OROMI, M. [1957]. *Obras de san Buenaventura*, II, Madrid, BAC.
- AUSEJO, S. [1981]. *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, Herder.
- BÁEZ RUBÍ, L. [2005]. *Mnemosine novohispánica. Retórica e imágenes en el siglo XVI*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- BOSCHIUS, J. [1702]. *Symbolographia sive de arte symbolica sermones septem autore R.P. Boschius E Societate Jesu...* Augsburg u. Dillingen, Bencard.
- CANTÓ RUBIO, J. [1985]. *Símbolos del Arte Cristiano*, Salamanca, Cátedra.
- CARRASCO TERRIZA, M.J. [2000]. *La escultura del Crucificado en la Tierra Llana de Huelva*, Huelva, Diputación Provincial.
- CIRLOT, J.E. [2004]. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- COTS MORATÓ, F. de Paula [2008]. «La iconografía de las custodias valencianas (ss. XVI-XX)», en R. GARCÍA MAHÍQUES y V.F. ZURIAGA SENENT (eds.), *Imagen y cultura: la interpretación de las imágenes como historia cultural*, València, Biblioteca Valenciana, vol. I, 459-480.
- DE FRANCOVICH, G. [1938]. «L'Origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso», *Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 2, 143-261.
- DI BERNARDINO, A. [1991]. *Diccionario patrístico y de la Antigüedad cristiana*, Salamanca, Ed. Sígueme.
- DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M. [2009]. *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*, Madrid, Alianza.
- FLINES, J.C. [2006]. *L'Odysee talentueuse de David Hoffman, opus II*.
- FRANCO MATA, A. [2002]. «Cruifixus Dolorosus. Cristo Crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco de la iconografía pasional, de la liturgia, mística y devociones», *Quintana*, 1, 13-39.
- GARCÍA MAHÍQUES, R. [2008]. «El proyecto Los tipos iconográficos y una reflexión sobre la terminología en los estudios iconográficos», en R. GARCÍA MAHÍQUES y V.F. ZURIAGA SENENT (eds.), *Imagen y cultura: la interpretación de las imágenes como historia cultural*, València, Biblioteca Valenciana, vol. I, 21-42.
- GARCÍA MAHÍQUES, R. [2009]. *Iconografía e Iconología. Volumen 2. Cuestiones de método*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- MÁLE, E. [1985]. *El Barroco: Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- MÁLE, E. [1986]. *El Gótico: La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- NEUMÜLLER, W. [1938]. «Descripción de las miniaturas del *Codex cremifanensis 243*», en tr. de REPÁRAZ, A. [1998]. *Speculum Humanae Salvationis*, Madrid, Ed. Casariego.
- RÉAU, L. [1996]. *Iconografía del Arte Cristiano*, Barcelona, Ed. del Serbal, t. II, vol. III.
- SÁNCHEZ MILLÁN, R. [2008]. «El Cristo Serafín de la Estigmatización de san Francisco», en R. GARCÍA MAHÍQUES y V.F. ZURIAGA SENENT (eds.), *Imagen y cultura: la interpretación de las imágenes como historia cultural*, València, Biblioteca Valenciana, vol. II, 1437-1452.
- SÁNCHEZ MILLÁN, R. [2009]. «García Mahíques, R., Iconografía e Iconología. Volumen 2. Cuestiones de método», *Imago. Revista de emblemática y cultura visual*, 1, 141-145.
- SÁNCHEZ MILLÁN, R. [2008]. «La polaridad de los tipos iconográficos. Cristo crucificado abrazando desde la cruz: ¿imagen cristológica, bernardina o franciscana?», *Congreso Internacional Imagen Apariencia*, Murcia, Universidad de Murcia, 2008, con publicación *on-line* en <<http://congresos.um.es/imagenyapariciencia/11-08/schedConf/presentations>> 9-12-09.

- SCHILLER, G. [1971-72]. *Iconography of Christian Art*. Greenwich, Conn., New York Graphic Society, vol. II.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. [1988]. *Iconografía medieval*, Donostia, Etor.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. [1978]. *Mensaje simbólico del arte medieval*, Córdoba, Escudero.
- STEINBERG, L. [1989]. *La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno*, Madrid, Hermann Blume.
- SUREDA, J. [1981]. *Summa Pictorica*, II, Ed. Planeta.
- THOBY, P. [1959]. *Le Crucifix des origines au Concile de Trente: Étude Iconographique*. Nantes, Bellanger.
- WORMALD, F. [1938]. «The Crucifix and the Balance», *Journal of the Warburg Institute*, 4, vol. I, 276-280.
- YARZA, J. [1974]. «Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española. Siglos X al XII», *Archivo español de arte*, 47, 13-37.