

[Recepción del artículo: 04/11/2024]
[Aceptación del artículo revisado: 31/12/2024]

***ET INCARNATUS EST: LA PROGRESIVA HUMANIZACIÓN DE CRISTO Y EL
SENTIMIENTO CONTEMPORÁNEO DE LA PÉRDIDA****

***ET INCARNATUS EST: THE PROGRESSIVE HUMANIZATION OF CHRIST
AND THE CONTEMPORARY SENSE OF LOSS***

PABLO ORDÁS DÍAZ

Dirección Xeral de Ordenación e Innovación Educativa
Xunta de Galicia

pablo.ordas@edu.xunta.gal

ORCID ID: 0000-0002-5433-3586

<https://doi.org/10.61023/codexaq.2024.40.012>

RESUMEN

El arte de finales de la Edad Media e inicios del Renacimiento incidió en la representación de la naturaleza humana de Cristo a través de nuevos modelos iconográficos, como los lamentos, las piedades o los Cristos muertos sostenidos por ángeles. A partir del *Cristo muerto sostenido por un ángel* de Antonello de Mesina, este artículo explora cómo esta progresiva humanización es resultado de la intencionalidad de los artistas por contemporaneizar la escena bíblica, buscando así hablar el mismo lenguaje que el espectador; una tendencia que parece haberse fosilizado a partir de la época moderna, en la que las representaciones “arqueológicas” se convirtieron en la tendencia dominante.

PALABRAS CLAVE: Cristo, humanización, representación anatómica, sangre, contemporaneidad, pathos.

ABSTRACT

The art of the late Middle Ages and early Renaissance influenced the representation of Christ's human nature through new iconographic models, such as lamentations, pietàs, or

* La versión definitiva de este artículo no sería la misma sin las valiosas aportaciones de los presentes en el debate surgido tras la presentación de esta comunicación en el XIV Coloquio Ars Mediaevalis. Quisiera agradecer especialmente a Jorge Tomás, Francesca Español, Marta Serrano, César García de Castro Valdés y Herbert L. Kessler sus sugerencias y los interrogantes planteados que, sin duda, han enriquecido la versión inicial allí presentada.

dead Christs supported by angels. Based on Antonello da Messina's «Dead Christ Supported by an Angel,» this article explores how this progressive humanization results from artists' intentionality to contemporize the biblical scene, thus seeking to speak the same language as the spectator; a tendency that seems to have fossilized from the modern era onward, when «archaeological» representations became the dominant trend.

KEYWORDS: Christ, humanization, anatomical representation, blood, contemporaneity, pathos.

For Herb. At last.

INTRODUCCIÓN

Un ángel sostiene el cuerpo muerto de Cristo (Fig. 1). Los ojos del ángel son oscuros, tan profundamente oscuros que únicamente a una distancia relativamente corta se puede distinguir el iris verdoso de una enorme pupila que ocupa casi todo el globo ocular. Parecen pozos de los que brotan tres lágrimas que reflejan el buen hacer del artista y lo que ha aprendido de los pintores flamencos del norte de Europa.¹ Tres lágrimas que en palabras de Erwin Panofsky compendian “lo que los italianos más admiraron de la pintura flamenca primitiva: brillo pictórico y sentimiento”.²

ANTONELLO DE MESINA Y UN NUEVO MODELO ICONOGRÁFICO

Una expresión de inmensa tristeza cubre el rostro del ángel mientras mira hacia abajo, no hacia el objeto que causa su profundo dolor, sino ligeramente hacia el lado contrario. El espectador no tiene contraparte con quien dialogar dentro del cuadro: los ojos de Cristo permanecen cerrados, mientras que el ángel desvía la mirada, evitando cualquier tipo de contacto visual con nosotros. Está presentando el cadáver del Salvador, pero hay pocos signos de salvación en esta obra.

Cristo casi podría ser malinterpretado como un cadáver cualquiera exhumado de su tumba: no hay ninguna corona de espinas, ni halo, ni rastro de sus orígenes sobrenaturales. Entre el cabello sólo se aprecian tres gotas de sangre que parecen el contrapunto encarnado a las tres lágrimas blancas del ángel, aunque también el color blanco está presente en la sangre de Cristo: una ligerísima pincelada de blanco de plomo en la parte más gruesa de cada gota para dotar de brillo y luz a la sangre sagrada. Una luz que, según Michel Pastoreau, muestra

¹ La historiografía actual sobre Antonello parece descartar cualquier viaje o formación de primera mano en los talleres del norte de Europa, desechando así las noticias proporcionadas por Vasari, quien atribuía a Antonello la introducción de la técnica de la pintura al óleo en Italia tras un periodo de formación en el taller de van Eyck. Véase Gianluca POLDI, “Con o senza Fiandre: come dipinge Antonello da Messina”, en C. CARDONA y G. C. F. VILLA (eds.), *Antonello da Messina*, Milán, 2019, pp. 293-299, esp. p. 295. Para la referencia biográfica proporcionada por el pintor de Arezzo véase Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florencia, 1568, vol. I, pp. 375-378. Para una aproximación biográfica más global, Gioacchino BARBERA, “The Life and Work of Antonello da Messina”, en G. Barbera (coord.), *Antonello da Messina. Sicily's Renaissance Master*, Nueva York, 2005, pp. 17-30.

² Erwin PANOFSKY, *Los primitivos flamencos*, Madrid, 1998, p. 255.



Fig. 1. *Cristo muerto sostenido por un ángel*. Antonello de Mesina (ca. 1475). Madrid, Museo Nacional del Prado

el esfuerzo de los pintores de finales de la Edad Media por diferenciar la sangre de Cristo y de los mártires, pura y brillante, de la sangre de la gente ordinaria, más oscura.³ Esas tres gotas de sangre caen de la sien izquierda de Cristo, mientras que algunas más han manchado la parte superior del torso, siguiendo el recorrido de la clavícula y el hombro, contribuyendo a delinear la anatomía del cuerpo sagrado. La presencia de sangre es aquí tan delicada que esos pequeños puntos de pigmento rojo parecen casi fuera de lugar.

Pero esos pequeños trazos rojos son elementos necesarios en la narración, tan importantes como la profunda herida en el costado de Cristo, de donde fluye un torrente de sangre de color profundo en fuertes líneas rojas, hasta la ingle. La dirección de este flujo, tal y como apuntó Caroline Walker Bynum, no es accidental.⁴ Si la sangre hubiera fluido mientras

³ “Dans les images, quelques artistes s’efforcent de faire de même et de distinguer par différentes nuances de rouge le sang qui s’écoule de la plaie du Sauveur ou des saints martyrisés de celui des personnages ordinaires: pur et lumineux pour les premiers, trouble et foncé pour les seconds. Mais cela concerne surtout la peinture sur panneau de la fin du Moyen Âge.”; Michel PASTOREAU, *Rouge. Histoire d’une couleur*, Paris, 2019, p. 69-75, esp. p. 70.

Cristo estaba suspendido de la cruz, habría manchado el muslo derecho, como ya señaló Leo Steinberg a propósito del *Cristo crucificado* de Velázquez.⁵ No obstante, la sangre se desvía desde el costado siguiendo el pliegue inguinal y el muslo está limpio, por lo que debe de estar sangrando en ese momento: es decir, Cristo está muerto y vivo a la vez, pero no como los Varones de Dolores del Maestro Francke, que nos miran a los ojos y muestran los instrumentos de la Pasión o sus llagas.⁶ En el caso de Antonello la vida aparece de forma mucho más sutil.

Antonello ha aprendido bien su oficio y se luce –al igual que lo hiciera unos treinta años antes Rogier van der Weyden en su *Descendimiento de la cruz*– dejándonos ver la sangre bajo las finísimas capas de pintura blanca que crean las veladuras de la parte superior del paño de pureza. Éste es el milagro de la pintura al óleo en su máxima expresión, al igual que las lágrimas del ángel.⁷ El flujo rojo guía el recorrido de la mirada del espectador, que se interrumpe repentinamente. Esa misma tela, unos centímetros más a la derecha, se abre para mostrar la naturaleza más humana de Cristo, una mancha oscura de sombra que cubre su vello púbico.⁸

Del otro lado, la mano izquierda entreabierta de Cristo deja visible la herida que dejó el clavo de la crucifixión, origen de una pequeña mancha borrosa de color rojo –otra vez el rojo– que retorna en dirección a la apertura del paño de pureza. Nuestra mirada, que en un primer momento quedó cautivada por la expresión de profundo dolor del ángel, ha sido dirigida magistralmente a la ingle del Salvador mediante el uso de pintura roja brillante y, una vez llegada a ese punto, permanece allí.

Esa es la parte del cuerpo más íntimamente relacionada con el pecado –al menos el más común de los pecados–, y donde reside el peligro para las almas lujuriosas. El ángel, consciente de su naturaleza vergonzosa según la doctrina de la iglesia, vuelve su mirada en dirección opuesta. Sólo una calavera en la esquina inferior izquierda apunta con sus cuencas oculares directamente hacia la tela reveladora (Fig. 2); unas cuencas oculares vacías que recuerdan el versículo de Mateo, 5:29: “Si tu ojo derecho es para ti una ocasión de pecado, arráncalo y arrójalo lejos de ti”. De nuevo, treinta años antes, Rogier van der Weyden ya había iniciado el camino: una línea recta imaginaria conecta los ojos de la calavera de su *Descendimiento* directamente con el nudo del paño de pureza que cubre los genitales de Cristo.

Las dos claveras pintadas por Antonello y van der Weyden están mirando al mismo lugar al que miramos nosotros, los espectadores. Se trata de una mirada inmóvil, que no ve. Jorge Tomás explicaba en el coloquio donde se presentó este artículo el empleo de la

⁴ Caroline WALKER BYNUM, “The Body of Christ in the Later Middle Ages: A Reply to Leo Steinberg”, *Renaissance Quarterly*, vol. 39, n. 3 (1986), pp. 399-439, esp. p. 407.

⁵ Leo STEINBERG, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Nueva York, 1983, p. 160.

⁶ Ulrike NÜRNBERGER, “Ein Maler in Hamburg, gen. Meister Francke – Christus als Schmerzensmann in Leipzig und Hamburg”, en U. Albrecht, U. Nürnberger y E. Räsänen (eds.), *Meister Francke «revisited». Auf den Spuren eines Hamburger Malers*, Peterburg, 2017, pp. 95-110.

⁷ Víctor NIETO ALCAIDE, *El Descendimiento de van der Weyden*, Madrid, 2003, pp. 25-28.

⁸ A las ya citadas obras de Leo Steinberg y Caroline Walker Bynum hay que añadir la contribución de Richard C. TREXLER, “Gendering Jesus Crucified in Early Modern Europe”, en *Iconography at the Crossroads: Papers from the Colloquium Sponsored by the Index of Christian Art, Princeton University, 23-24 March 1990*, Princeton, 1993, pp. 107-120. Respecto a la presencia de vello púbico en el arte medieval, véase Penny HOWELL JOLLY, “Pubics and Privates:



Fig. 2. *Cristo muerto sostenido por un ángel* (detalle). Antonello de Mesina (ca. 1475). Madrid, Museo Nacional del Prado

expresión “mirada atenazada” como herramienta de contemplación y de trascendencia visionaria en la antigüedad y en la Edad Media. ¿Existe mirada más atenazada que la de un cráneo que ha perdido los ojos?⁹

La intención no puede ser más clara: muerte y sexo –los viejos impulsos freudianos Eros y Thanatos¹⁰– conectados a través del vínculo aparentemente más improbable, el cadáver de Dios encarnado. Pero Antonello no ofrece simples atajos en la interpretación de la obra y ver sólo una advertencia contra los pecados de la carne sería simplista.

La obra, de pequeño formato, presenta a un Cristo muerto, apoyado presumiblemente en el sepulcro, siendo sostenido por un ángel frente a un fondo en el que se figura un Calvario y un valle cubierto por los huesos de los que anteriormente fueron allí ajusticiados. No obstante, la topografía del terreno y la abundancia de restos permite recordar la visión del profeta Ezequiel (Ez. 37, 1-6):

La mano de Jehová vino sobre mí, y me llevó en el Espíritu de Jehová, y me puso en medio de un valle que estaba lleno de huesos. Y me hizo pasar cerca de ellos por todo en derredor; y he aquí que eran muchísimos sobre la faz del campo, y por cierto secos en gran manera. Y me dijo: Hijo de hombre, ¿vivirán estos huesos? Y dije: Señor Jehová, tú lo sabes. Me dijo entonces:

Body Hair in Late Medieval Art”, en S. Lindquist (ed.), *The Meanings of Nudity in Medieval Art*, Aldershot, 2012, pp. 183-206; véase también Martha EASTON, “Gender and Sexuality”, en R. Milliken (ed.), *A Cultural History of Hair in the Middle Ages*, Londres, 2019, pp. 107-122. Respecto a la doble naturaleza de Cristo y su representación en el arte medieval véase el estudio de Herbert L. KESSLER, *Neither God, nor Man. Words, Images, and the Medieval Anxiety about Art*, Friburgo, Berlín y Viena, 2007, esp. pp. 105-143.

⁹ Debo agradecer a Jorge Tomás los valiosos comentarios a mi presentación y las discusiones escolásticas –pero también goliardescas– durante el XIV Coloquio Ars Mediaevalis. Sobre la cuestión de la mirada atenazada remito a su contribución en esta misma publicación.

¹⁰ Sigmund FREUD, *Beyond the Pleasure Principle*, Nueva York y Londres, 1961; Alfonso M. DI NOLA, *La muerte derrotada. Antropología de la muerte y el duelo*, Barcelona, 2007, pp. 258-279.

Profetiza sobre estos huesos, y diles: Huesos secos, oíd palabra de Jehová. Así ha dicho Jehová el Señor a estos huesos: He aquí, yo hago entrar aliento en vosotros, y viviréis. Y pondré tendones sobre vosotros, y haré subir sobre vosotros carne, y os cubriré de piel, y pondré en vosotros aliento, y viviréis; y sabréis que yo soy Jehová.

Se trata de un Cristo casi desnudo, sin ninguno de los instrumentos de la Pasión, sin halo que refleje su naturaleza divina. Es por ello que la obra de Antonello se nos antoja extrañamente contemporánea, pero también clásicamente arcaizante en su representación de Dios: como los dioses de la época clásica tardía o del Helenismo, Cristo tiene más de humano que de divino en el cuadro del pintor de Messina.¹¹ El único elemento sobrenatural es el ángel que sostiene el cuerpo inerte; un ángel que no llega a establecer contacto visual con el espectador, pero que reclama nuestra atención a través de un rostro marcado por el *pathos*, surcado por las lágrimas que surgen de unos ojos profundamente oscuros –casi tan oscuros como los de la calavera en primer plano–, y la desesperación ante la muerte del Hijo de Dios.¹²

Pese al choque inicial, la observación de la obra acaba produciendo un cierto desasosiego en el espectador. Algo resulta fuera de lugar: o el ángel, como ser sobrenatural, o el cuerpo muerto carente de divinidad. La presencia del ángel acaba resultando forzada, necesaria para justificar la postura sedente de un cuerpo muerto que no se sostendría por sí mismo. Es decir, Antonello recurre a un elemento “postizo” para dotar a la composición de verosimilitud –y es este un concepto fundamental en este trabajo, sobre el que volveremos más adelante– de tal forma que el ángel recuerda a esos soportes de las esculturas clásicas de mármol que, haciendo de la necesidad virtud, se incorporan como elementos iconográficos que dotan de significado a la obra.¹³ Sin embargo, en el caso de la pintura, estos soportes no son *técnicamente* necesarios: son *narrativamente* necesarios, para comprender que aquello que se nos presenta no es un vulgar cadáver, sino el cuerpo transitoriamente muerto de Cristo.

LA SOMBRA DE LA ANTIGÜEDAD ES ALARGADA

Antonello recurre a una composición más compleja cuando representa el mismo tema en la obra conservada en el Museo Correr de Venecia (Fig. 3). Pese a la terrible mutilación

¹¹ Antonello parece avanzar en el terreno de la pintura lo que más tarde hará Miguel Ángel en la escultura, de cuyo *Cristo resucitado* de Santa Maria sopra Minerva Herbert von Einem dijo “Michelangelo has conceived the Man of Sorrows as a naked hero of Antiquity”; citado en L. STEINBERG, *The Sexuality of Christ*, p. 140.

¹² Sobre las lágrimas y su poder salvífico cabe recordar los versos del Canto V del *Purgatorio* de Dante, en los que “una lagrimita” de Buonconte de Montefeltro fue suficiente para asegurar su acceso al Purgatorio y evitar que el demonio se hiciera con su alma:

v. 106 *Tu te ne porti di costui l'eterno*

v. 107 *per una lagrimetta che 'l mi togliè;*

v. 108 *ma io farò de l'altro altro governo!*”.

Véase REBECA SANMARTÍN BASTIDA, *El arte de morir. La puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo XV*, Madrid, 2006, p. 145. Sobre su representación y vinculación con las escenas de la Pasión de Cristo, MOSCHE BARASCH, “The Crying face”, *Artibus et Historiae*, vol. 8, n. 15 (1987), pp. 21-36; ELINA GERTSMAN, “Going They Went and Wept. Tears in Medieval Discourse”, en E. Gertsman (ed.), *Crying in the Middle Ages. Tears of History*, Nueva York, 2012, pp. xxii-xxx.

¹³ Sobre el análisis de los soportes en la escultura clásica véase la obra monográfica de ANNA ANGUSSOLA, *Supports in Roman Marble Sculpture. Workshop Practice and Modes of Viewing*, Cambridge, 2018, esp. pp. 59-83.

pictórica sufrida durante una restauración en el siglo XX, todavía se puede apreciar en los desaparecidos rostros de las figuras la sombra de una belleza “a la manera antigua”, que contrasta con la arquitectura “moderna” del ábside gótico de la iglesia San Francisco de Messina que sirve de fondo a la escena.¹⁴

Las posturas de los tres ángeles dan cuenta del esfuerzo realizado para sostener el cuerpo inerte y pesado de Cristo. Un cuerpo al que, a juzgar por la posición de los miembros, ya ha abandonado el rigor mortis, lo cual hace posible que los ángeles alcen sus pesados brazos que caen, sucumbiendo a la fuerza de la gravedad. Son estos brazos exánimes un *Pathosformel* warburgiano que desde la época antigua han sido un signo universal de la ausencia de vida –o de consciencia–.¹⁵ Sus raíces se hunden en la escultura clásica y se prolongan hasta el arte moderno: ¿qué sería del homenaje a Marat de Jacques-Louis David sin ese brazo inerte del primer plano?¹⁶ An-



Fig. 3. *Cristo muerto sostenido por tres ángeles*. Antonello de Mesina (ca. 1475). Venecia, Museo Correr

tonello debió conocer ejemplos en su Sicilia natal o en sus viajes por el continente europeo, como los frontales de sarcófago en los que se figura el traslado del cuerpo de Meleagro a Calcedonia.¹⁷ En el caso de la pieza conservada en el Museum of Fine Arts de Houston no solo tiene un referente la figura del cuerpo muerto de Cristo, sino también el ángel que sostiene el brazo derecho del Salvador, cuya postura se ve fielmente reflejada en la del personaje que sostiene sobre su espalda las piernas del héroe (Fig. 4).

Es precisamente la gravedad que transmite la posición de los brazos de Cristo, la que mejor ejemplifica esa sensación de ausencia de vida. Una sensación reforzada por la ausencia

¹⁴ C. CARDONA y G. C. F. VILLA (eds.), *Antonello da Messina*, Milán, 2019, p. 245.

¹⁵ Sobre la primera formulación del concepto de *Pathosformel* véase Aby WARBURG, “Dürer und die italienische Antike”, en *Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg*, Leipzig, 1906, pp. 55-60; véase también Georges DIDI-HUBERMAN, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, 2009, pp. 172-201; Carlo GINZBURG, “Le forbici di Warburg”, en M. L. Catoni (ed.), *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo*, Milán, 2013, pp. 109-132.

¹⁶ Hano-Walter KRUFT, “An Antique Model for David’s ‘Death of Marat’”, *The Burlington Magazine*, vol. 125, n. 967 (1983), pp. 604-607.

¹⁷ Salvatore SETTIS, “Ars moriendi: Cristo e Meleagro”, en M. L. Catoni (ed.), *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo*, Milán, 2013, pp. 83-108.



Fig. 4. *Frontal de sarcófago con el traslado del cuerpo de Meleagro a Caledonia*. Taller romano (220-230 d.C.). Houston, Museum of Fine Arts

de sangre en el costado y en las manos de Cristo. ¿Empleó Antonello, como otros pintores del Renacimiento, cadáveres reales en sus composiciones?¹⁸ Es bien sabido que los cadáveres no sangran. Los cuerpos vivos sí. El espectador se encuentra, por tanto, ante un verdadero cadáver y no ante un modelo que pretende ser un cadáver. A ello, hay que añadir el efecto desasosegante que producen los desperfectos sufridos en las cabezas de las figuras; un desasosiego que produce la contemplación de un cuerpo que, sin un rostro, no es sino una masa de carne torturada y anónima.¹⁹

LA PROGRESIVA HUMANIZACIÓN DE CRISTO: SANGRE, SEXO Y *PATHOS*

En el caso del Cristo del Prado, la sensación de estar contemplando un cuerpo muerto se diluye. Al contrario que en el caso veneciano, el Cristo madrileño se encuentra erguido, casi parece estar sentado. Los brazos caen laxos a ambos lados del torso, aunque carecen de la gravedad del anterior: el brazo derecho se apoya en una mano que se vuelve hacia el interior y oculta la llaga del clavo de la crucifixión. El ángel no toca el brazo de Cristo directamente, sino que lo hace a través de una tela azul siguiendo una receta que historiadores del arte como Giovanni Previtali han propuesto como tomada prestada del *Cristo muerto sostenido por dos ángeles* de Giovanni Bellini, que se encuentra en la National Gallery de Londres.²⁰ La sensación que produce es la de un cuerpo que se sostiene a sí mismo: a diferencia del ángel que alza el brazo derecho de Cristo en la obra de Antonello conservada en el Museo Correr de Venecia, que manifiesta un verdadero esfuerzo físico para levantar el peso muerto, el ángel del Prado parece estar de pie, no sosteniendo, sino apartando suavemente el brazo

¹⁸ Katharine PARK, "The Criminal and the Sainly Body: Autopsy and Dissection in Renaissance Italy", *Renaissance Quarterly*, vol. 47, n. 1 (1994), pp. 1-33.

¹⁹ La serie de pinturas de Fernando Botero sobre la cárcel de Abu Ghraib y las torturas que allí se cometieron contra los reclusos iraquíes en 2004 es un ejemplo de cómo la deshumanización pasa por cubrir el rostro y ocultar los rasgos físicos de las personas. Sobre este aspecto véase Ernesto Ermar CORONEL PEREYRA, "'Abu Ghraib' de Fernando Botero: denuncia desde el arte crítico", *FAIA. Revista de Filosofía Afro-Indo-Americana*, vol. 6, n. 29 (2017), pp. 11-35.

derecho de Jesús de la abertura del paño de pureza. Al otro lado, la mano izquierda de Cristo, apoyada sobre el muslo, se abre y deja ver un punto rojo de sangre. Su posición, cerca de la abertura del paño de pureza y del vello púbico podría interpretarse como una referencia sexual velada.

¿Son estas interpretaciones demasiado freudianas? Una *Lamentación sobre Cristo muerto* del siglo XVII conservada en el Museu de Aveiro atestigua el cambio de mentalidad operado en la Europa de la Contrarreforma: considerando el pintor que la ubicación inicial de la mano izquierda de Cristo podría resultar escandalosa, decidió repintarla en una posición antinatural y artificiosa, pero mucho más casta: evitando así una posible interpretación con connotaciones sexuales en la disposición original, el artista incurre en lo que podría ser considerada una herejía explícita al pintar a un Cristo con tres manos (Fig. 5).

A todo ello habría que añadir la expresión del rostro del Cristo de Antonello, en cuyos ojos cerrados y en la boca entreabierta se puede leer el rastro del éxtasis místico / sexual que tantos ríos de tinta ha hecho correr analizando esculturas femeninas, casi siempre a través de ojos masculinos.²¹ Podría tratarse de la última exhalación vital, de ese “aliento” o espíritu con el que Jehová devolvía a la vida a los huesos secos en la visión de Ezequiel, pero también de la plasmación del clímax sexual que en la doctrina cristiana tiene como fin último la procreación y la generación de vida.²² En cualquier caso, la expresión dista mucho de la del

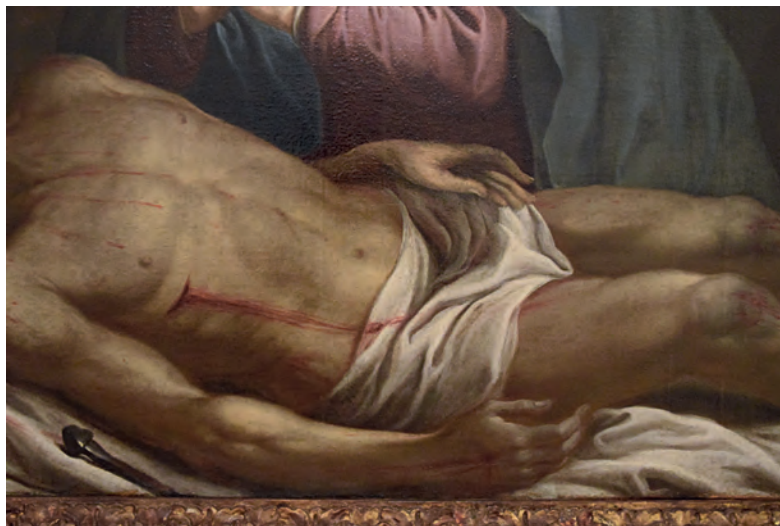


Fig. 5. *Lamento sobre Cristo muerto* (detalle). Escuela española (siglo XVIII). Aveiro, Museu de Aveiro

²⁰ Giovanni PREVITALI, “Da Antonello da Messina a Jacopo di Antonello. 2. Il Cristo deposto del Museo del Prado”, *Prospettiva*, n. 21 (1980), pp. 45-57, esp. p. 46.

²¹ Alana Louise BOWDEN, “The Saint Behind the Sculpture: (Re)Interpreting Saint Teresa’s Ecstasy through a Feminist Analysis of Bernini’s *The Ecstasy of Saint Teresa*”, *Literature & Aesthetics*, vol. 31, n. 1 (2021), pp. 132-147, esp. pp. 145-147.

²² Ruth MAZO KARRAS, *Sexuality in Medieval Europe. Doing Unto Others*, Londres y Nueva York, 2017, pp. 1-35, esp. p. 22.



Fig. 6. *Cristo atado a la columna*. Antonello de Mesina (ca. 1475). París, Musée du Louvre

Cristo atado a la columna del Louvre, también obra del pintor de Messina (Fig. 6): a diferencia del Cristo del Prado, el de París tiene los ojos abiertos y levanta la mirada, como si estuviera elevando una súplica muda mientras busca al Padre, al que después increpará desde la cruz: “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?” (Mateo 27:46). Es este un Cristo sufriente que llora y aún en sí las lágrimas y la sangre, fluidos que en el caso del Prado se dividían entre el ángel y el propio Jesús.

Sin embargo, la composición del *Cristo muerto* le permite a Antonello una mayor libertad a la hora de mostrar otras partes del cuerpo sagrado que le estaban vedadas en el ejemplo de París y en una serie de *Eccehomos* conservados en Nueva York, Génova y Piacenza.²³ Junto con el tema del descendimiento, los lamentos sobre el cadáver, las piedades y la crucifixión, los Cristos muertos sostenidos por ángeles –que se multiplican como los panes y los peces a partir de la obra de Bellini y de Anto-

nello en la década de los 70 del siglo xv– son de los pocos temas iconográficos que permiten mostrar el cuerpo desnudo de Jesús.²⁴

A la vista del cuerpo clásicamente bello y atractivo de la obra del Prado, resulta tentador recordar una famosa cita de Kenneth Clark: “ningún desnudo, ni siquiera el más abstracto, debe dejar de despertar en el espectador algún vestigio de sentimiento erótico, aunque sea la sombra más somera; y si no lo hace, es que estamos ante un arte malo y una moral falsa”.²⁵ Más aún si recordamos el episodio narrado por Vasari en la vida de Fra Bartolomeo, en el cual el fraile dominico había pintado un san Sebastián tan atractivo que inspiraba pensamientos lascivos en las feligresas, como detectaron los confesores después de que el cuadro estuviera expuesto en la iglesia de San Marcos de Venecia y antes de decidir su retirada.²⁶

²³ Giorgio MONTEFOSCHI, “Ecce Homo”, en C. Cardona y G. C. F. Villa (eds.), *Antonello da Messina*, pp. 267-271.

²⁴ L. STEINBERG, *The Sexuality of Christ*, pp. 96-108.

²⁵ Kenneth CLARK, *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, Madrid, 2006, p. 22

²⁶ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florencia, 1568, vol. III/1, pp. 35-41, esp. p. 39; citado en Asaf PINKUS, *Visual Agression. Images of Martyrdom in Late Medieval Germany*, Filadelfia, 2020, p. 120. Quiero agradecer a Herbert L. Kessler el haberme recordado este episodio, así como la referencia bibliográfica del trabajo del profesor Asaf Pinkus.

¿Pintó Antonello su *Cristo muerto* pensando en un público femenino? Es imposible saberlo, pero hasta donde es posible rastrear la obra, sabemos que el cardenal Aldobrandini se lo regaló en el siglo XVII a la condesa de Lemos, y que una vez viuda y tras profesar los votos, permaneció con ella hasta su muerte.²⁷

Ciertamente el cuerpo del Cristo que pinta Antonello está en las antípodas del cadáver ante la tumba que Matthias Grünewald pintará unos años más tarde en la predela del tríptico de Isenheim (Fig. 7). Una predela que según Joris-Karl Huysmans “si se hallara sola entre una colección de telas de otros pintores, dejaría estupefacto al espectador, pero aquí no llama ya la atención”:²⁸ se trata este de un cuerpo que produce un rechazo visceral y una aversión natural, producto de las laceraciones exageradamente abiertas, las marcas del ergotismo sobre la piel y el color cerúleo con tonos verdosos propio de los cadáveres que comienzan a descomponerse.²⁹ Ambos Cristos, el de Grünewald y el de Antonello, resultan igualmente



Fig. 7. *Retablo de Isenheim* (detalle de la predela). Matthias Grünewald (1516). Colmar, Unterlinden Museum



Fig. 8. *Cristo muerto*. Hans Holbein (1520). Basilea, Kunstmuseum Basel

²⁷ Manuela SÁEZ GONZÁLEZ, “Sobre la procedencia del Cristo muerto de Antonello de Messina”, *Boletín del Museo del Prado*, vol. XXVII, n. 45 (2007), pp. 26-32; Pablo ORDÁS DÍAZ, “De Sicilia al Prado: el largo viaje del Cristo muerto sostenido por un ángel de Antonello de Messina”, *Boletín del Museo del Prado*, vol. XXXVII, n. 55-57 (2019-2021), pp. 11-22. No es el objetivo de este trabajo ahondar en el uso de las imágenes de la Pasión como instrumentos de reflexión dentro de la denominada *devotio moderna* en entornos femeninos; a ese respecto remito a los trabajos de Jeffrey HAMBURGER, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, Nueva York, 1998; véase también la obra de Damien BOQUET y Piroška NAGY, *Medieval Sensibilities. A History of Emotions in the Middle Ages*, Cambridge, 2018, esp. pp. 194-214. Para una aproximación al papel devocional de las imágenes en general a finales de la Edad Media, véase Hans BELTING, “The Dialogue with the Image: The Era of the Private Image at the End of the Middle Ages”, en *Likeness and Presence. A History of the Image Before the Era of Art*, Chicago y Londres, 1994, pp. 409-457.

²⁸ Joris-Karl HUYSMANS, *Grünewald. El retablo de Isenheim*, Madrid, 2010, p. 34.

²⁹ C. NEMES y M. GOERIC, “The medical and surgical management of the pilgrims of the Jacobean Roads in medieval times Part 2. Traces of ergotism and pictures of human suffering in the medieval fine arts”, *International Congress Series*, vol. 1242 (2002), pp. 487-494.

fascinantes para el espectador, aunque en el caso del pintor alemán, la sensación de novedad en su obra reside en mayor medida en la exacerbación de la estética de la fealdad que en la ruptura con los modelos iconográficos anteriores: Grünewald mantiene la presencia de personajes de la Historia Sagrada, como son María o san Juan, y coloca la corona de espinas en primer plano, como si no se atreviera a despojar al Salvador de las *arma Christi* que sirven para identificarlo.

Un paso más allá en la progresiva humanización de Cristo -o quizás habría que hablar de la cadaverización humana de Cristo- lo dará Hans Holbein, cuyo *Cristo muerto* es solamente 50 años posterior a la obra de Antonello (Fig. 8).³⁰ Aquí no hay ya artificio ni representación de contexto espiritual alguno: se trata simple y llanamente de un cadáver torturado expuesto sobre una fría losa de mármol, como en una morgue o en una sala de autopsias esperando al bisturí del forense. No es de extrañar la fascinación que la obra ha causado entre los profesionales de la medicina.³¹ El contraste con la obra de Antonello no puede ser mayor, y, sin embargo, ambos Cristos -el de Madrid y el de Basilea- parecen ser sucesiones lógicas en una corriente iconográfica que, al eliminar las referencias de elementos cristológicos extra anatómicos, manteniendo únicamente las llagas, pretende traer a la contemporaneidad la contemplación del cuerpo sagrado.³² ¿Hay algo más contemporáneo que un cadáver desnudo? Para una sociedad como la nuestra, acostumbrada a esconder la muerte, resulta chocante; pero para cualquier sociedad anterior al siglo xx, la contemplación de los cuerpos sin vida era un asunto mucho más cotidiano de lo que podemos imaginar.³³ No hay más que recordar cómo los parisinos del siglo xix se agolpaban ante las ventanas de la morgue, desde las que se podían contemplar los cadáveres expuestos, y cómo esta costumbre parece haber influido en la versión que Édouard Manet realiza sobre el mismo tema, tal y como señaló Emily Beeny³⁴ (Fig. 9). Pero esto no es del todo nuevo: Mantegna ya había hecho algo similar casi 400 años antes.³⁵

En realidad, lo único que une a estos dos Cristos es la posición en escorzo y el punto de vista frontal, pero la concepción de ambas obras resulta diametralmente distinta. La obra de Mantegna presenta un cadáver que ya ha sido preparado y aparece presentado ante sus deudos para que sea velado: limpio, los ojos y la boca cerrados, los brazos simétricamente dispuestos a ambos lados del torso, y ningún resto de sangre. Las heridas aparecen abiertas, pero limpias, obviando cualquier imaginería truculenta. Las tres figuras que aparecen en el lado izquierdo de la obra remiten a la iconografía del llanto sobre Cristo muerto, ausentes

³⁰ Oskar BÄTSCHMANN y Pascal GRIENER, *Hans Holbein*, Londres, 2014, pp. 136-138.

³¹ Daniel MIŠČIN y Lovorka GRGUREVIĆ, “Anatomical Analysis of Holbein’s Dead Christ in the Tomb and Corresponding Theological Commentary”, *Religions*, vol. 14, n. 7 (2023), s/p.: <https://doi.org/10.3390/rel14070951>

³² Julia KRISTEVA, “El Cristo muerto de Holbein”, en R. Nadaff, N. Tozzi y M. Feher (coords.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid, 1992, pp. 247-278, esp. pp. 251-257.

³³ Philippe ARIÈS, “La muerte invertida. El cambio de actitudes hacia la muerte en las sociedades occidentales”, en P. Ariès, *Historia de la muerte en occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, Barcelona, 2000, pp. 223-268, esp. pp. 240-256.

³⁴ Emily A. BEENY, “Christ and the Angels. Manet, the Morgue, and the Death of History Painting?”, *Representations*, vol. 122, n. 1 (2013), pp. 51-82.

³⁵ Keith CHRISTIANSEN, *The Genius of Andrea Mantegna*, Nueva York, 2010, pp. 34-35.



Fig. 9. *Cristo muerto con ángeles*.
Édouard Manet (1866). Nueva
York, The Metropolitan
Museum of Art

en el cuadro de Manet, que retoma el tema de Cristo muerto sostenido por ángeles. El Cristo del pintor francés, por otra parte, aparece parcialmente incorporado gracias al ángel que sostiene su cuello. Los ojos y la boca están entre abiertos, y es posible ver en las pupilas una mirada perdida y carente de vida. Es un cadáver que sigue la estela de Holbein en su concepción sobria, si bien se distingue un finísimo halo de santidad rodeando la cabeza de Jesús, pero carece de la valentía del pintor alemán para mostrar únicamente la naturaleza humana y perecedera de Cristo: Manet sigue recurriendo a los ángeles y a elementos iconográficos como el halo para dotar a su obra de significado. Lo genuinamente rompedor de estos cuadros, especialmente del de Mantegna, es que al mostrar la imagen del Salvador de una forma tan directa y frontal inmediatamente hacen que el espectador forme parte de la obra.

CONCLUSIÓN: LA CONTEMPORANEIZACIÓN DEL SENTIMIENTO

Antonello también conocía esta técnica y la empleó no a la hora de representar la Pasión de Cristo, sino lo que podría considerarse el contrapunto narrativo: la Anunciación, el momento de la Divina Concepción de Jesús (Fig. 10). Tal y como ha demostrado Klaus Krüger, el espectador de la *Annunziata* del Palazzo Abatellis de Palermo asume el papel del



Fig. 10. *Virgen de la Anunciación*. Antonello de Mesina (ca. 1476). Palermo, Palazzo Abatellis

arcángel Gabriel en el momento en el que este saluda a María (Lucas 1:26-37) gracias a la mano adelantada de la Virgen, que rompe la cuarta pared e invade el espacio del público.³⁶ Es una obra engañosa en su aparente simplicidad, pero extremadamente efectista y bien ejecutada en su diseño. El fondo neutro, como en los retratos –ese género que tan bien dominó Antonello– y la ausencia de otros personajes o aderezos hacen que se trate de una imagen absolutamente contemporánea, en la que el tema de la Anunciación únicamente viene sugerido por el propio nombre de la obra. No hay ningún elemento “narrativo” que permita saber que se trata de una Anunciación, más allá del manto azul tradicionalmente asociado a la pureza de María.³⁷ Si no fuera por la tradición historiográfica que ha identificado la escena, podría tratarse de una obra titulada *Mujer sorprendida leyendo un libro*. Antonello es, de nuevo, completamente rompedor

con la tradición iconográfica. No hay más que compararlo con el mismo tema pintado por Fra Angélico 50 años antes para comprender el radical cambio de paradigma y de concepción de la obra.³⁸

Sin embargo, hay otro aspecto de esta inmersión del espectador que conviene recordar, y es la “contemporaneización” de la escena presentada. Antonello recurre, tanto en el Cristo del Prado como en el de Venecia, a fondos paisajísticos que remiten a diferentes elementos urbanos de la ciudad de Messina: San Francisco, en el caso veneciano, y el *duomo* en el caso madrileño. Peter Burke no ha dudado en sostener que “los artistas del Renacimiento italiano de la generación posterior a [Flavio] Biondo, Ciriaco [de Ancona] y Poggio [Bracciolini] parecían carecer de sentido histórico”.³⁹ Para sostener semejante afirmación, el historiador recurre a una cita de Filarete, en cuyo *Tratado de Arquitectura* pide a los pintores que adecúen “[...] los ropajes a la cualidad de los personajes que representáis. Si pintáis un episodio del

³⁶ Klaus KRÜGER, “Mute Mysteries of the Devine Logos: On the Pictorial Poetics of Incarnation”, en W. S. Melion y L. P. Wandel (coords.), *Image and Incarnation: the Early Modern Doctrine of the Pictorial Image*. Leiden y Boston, 2015, pp. 76-108.

³⁷ Alexander NAGEL, *The Controversy of Renaissance Art*, Chicago y Londres, 2011, pp. 45-49. Sobre el carácter icónico de las Anunciaciões de Antonello véase Hans BELTING, *Likeness and Presence...*, pp. 346-348.

³⁸ Carl Brandon STREHLKE, *Fra Angélico y los inicios del Renacimiento en Florencia*, Madrid, 2019, pp. 158-169.

³⁹ Peter BURKE, *El sentido del pasado en el Renacimiento*, Madrid, 2016, p. 43.

presente, no vistáis a las figuras según la moda antigua. E igualmente, si el motivo es antiguo, no las vistáis con ropajes modernos.” Sin embargo, si juzgamos la consideración del *Tratado* de Filarete y sus postulados de acuerdo con el testimonio de Vasari, no debió de tener demasiado predicamento entre los artistas del Renacimiento.⁴⁰

No obstante, la conclusión del profesor Burke hoy en día resulta simplista y claramente sesgada. La “falta de perspectiva histórica” –como él la llama– de los artistas medievales y renacentistas no responde a su ausencia de comprensión o de interés por ser arqueológicamente correctos. Tal y como demostraron en su momento Alexander Nagel y Christopher S. Wood, el anacronismo de las representaciones renacentistas responde a un modo de hacer, a una concepción consciente del artista y a una intencionalidad.⁴¹ De nuevo volvemos al tema de la verosimilitud al que se aludía al principio de este artículo: para creer aquello que se nos figura ante los ojos necesitamos *vero similitudo*, es decir, algo parecido a la verdad, pero no necesariamente la verdad. En el caso de las artes visuales podríamos emplear el término



Fig. 11. *Descendimiento de la cruz*, Steve Hawley (1988-90).
St. Louis, Christ Church St.
Louis Cathedral

⁴⁰ Sobre el *Tratado* de Filarete, Vasari escribe lo siguiente: “E come che alcuna cosa buona in essa si ritrovoi, è nondimeno per lo più ridicola e tanto sciocca, che per avventura è nulla più.”, G. VASARI, *Le vite*, vol. I, parte II, p. 348.

⁴¹ Alexander NAGEL y Christopher S. WOOD, *Anachronic Renaissance*, Nueva York, 2010, pp. 45-50. Las ideas de Nagel y Wood fueron recogidas también por Beverly Louise BROWN, “As Time Goes By: Temporal Plurality and the Antique in Andra Mantegna’s Saint Sebastian and Giovanni Bellini’s Blood of the Redeemer”, *Artibus et Historiae*, vol. 34, n. 67 (2013), pp. 21-48.

“realista”.⁴² ¿Había acaso un fondo más real y más creíble para el Cristo muerto de Antonello que la ciudad por la que discurrían las vidas diarias de su público? Al disponer las escenas de la Historia Sagrada en un contexto contemporáneo al del pintor y, por tanto, al de su audiencia, el artista apela directamente al sentimiento.⁴³

Esta aproximación ha pervivido hasta la actualidad. Cuando Steve Hawley pinta un *Descendimiento* para la catedral de St. Louis entre 1988 y 1990 (Fig. 11), emplea el mismo recurso y confiesa que el énfasis en la humanización de Cristo es algo completamente intencional.⁴⁴ No obstante, si bien el artista buscaba poner el acento en el lado humano del Salvador, el origen divino –al contrario que en el caso de la pintura de Antonello– aparece directamente aludido a través de la fotografía del detalle del rostro del Pantocrátor de Santa Catalina del Monte Sinaí que aparece pegada en la escalera, junto a la pierna de José de Arimatea. Un José de Arimatea de origen latino, un Nicodemo caucásico, un san Juan con polo y vaqueros y una María serena, en primer plano, que mira directamente a los ojos del espectador, mientras María Magdalena, situada al fondo, se retuerce la camiseta y nos mira angustiada. No es necesario hacer un ejercicio de retrospección y de análisis: la comprensión resulta inmediata. Es precisamente gracias a esa situación en un contexto contemporáneo y a la progresiva humanización de Cristo, similar a la que sufrieron los dioses paganos durante el Helenismo, lo que hace que la obra de Hawley y Antonello sean, por tanto, medievalmente modernas o modernamente medievales.

⁴² Menachem BRINKER, “Verisimilitude, Conventions and Beliefs”, *New Literary History*, vol. 14, n. 22 (1983), pp. 253-267.

⁴³ David FREEDBERG, “Necesidad de la emoción. El Cristo muerto sostenido por un ángel de Antonello de Messina”, en *Tesoros ocultos del Museo del Prado*, Madrid, 2017, pp. 123-150, esp. pp. 132-133.

⁴⁴ Quiero agradecer a Steve Hawley su colaboración y sus valiosas aportaciones para comprender su obra y el papel de la pintura religiosa dentro de su producción artística. Sin sus comentarios, la interpretación de la obra sería mucho menos interesante.