

LA POLARIDAD DE LOS TIPOS ICONOGRÁFICOS. CRISTO CRUCIFICADO ABRAZANDO DESDE LA CRUZ: ¿IMAGEN CRISTOLÓGICA, BERNARDINA O FRANCISCANA?

Rafael Sánchez Millán
Universitat de València

Este trabajo se enmarca en los estudios que, como *Becario de Investigación* FPU del Ministerio de Educación y Ciencia, estoy llevando a cabo a raíz de mi colaboración en el Grupo de Investigación APES. IMAGEN Y CULTURA, y el activo papel desempeñado en el proyecto: LOS TIPOS ICONOGRÁFICOS. DESCRIPCIÓN DIACRÓNICA, FUENTES Y HERMENÉUTICA; vinculado metodológicamente a la base de datos APES –presentada en el VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies– (García Mahiques, 2004: 385-397), cuyo objetivo es la conformación de un gran repertorio descriptivo de los tipos iconográficos aún no planteado en el seno de la comunidad cultural hispánica. Se trata de un proyecto, del cual está muy necesitado la universidad (española e iberoamericana), caracterizado por: (1) Enfoque diacrónico de la descripción de cada tipo iconográfico; (2) Su rigor crítico y literario, tratándose de precisar y anotar las fuentes literarias; (3) Y por estar abundantemente ilustrado (con imágenes indexadas en la base de datos APES – www.uv.es/apesgrup–, siguiendo la clasificación estructural del Iconclass). Este ambicioso proyecto se estructura en cuatro partes o fases, en las que serán analizadas, por un lado, las imágenes cristianas desde una triple perspectiva religiosa, bíblica y hagiográfica, y por otro, las imágenes profanas y muy especialmente las pertenecientes a la tradición clásica, estructurándose todas ellas a través de tres hilos conductores: Capítulo, Tema y Tipo Iconográfico.

Pueden anticiparse algunos aspectos generales del planteamiento metodológico, como es la relación del mismo con la división que Erwin Panofsky realiza al tratar sobre el significado en la obra artística (1972: 13-26), diferenciando entre:

- 1.- Contenido temático natural o primario –Historia del estilo–.
- 2.- Contenido temático convencional o secundario –Historia de los tipos–.
- 3.- Y significado intrínseco o contenido, también llamado síntesis iconológica; con la intención de explicitar que es dentro de la segunda –fundamentalmente– y tercera

categoría panofskyana en la que se inserta el estudio de los «Los Tipos Iconográficos». El procedimiento a seguir para el análisis de cada tipo iconográfico, así como el tema al que se vincula, se organiza del siguiente modo:

a) Una vez definido el tema (cuyo título será formulado con la máxima exactitud iconográfica de acuerdo con el Iconclass –sistema de clasificación de imágenes, de libre consulta en la web: www.iconclass.nl/libertas/ic), incluimos un preámbulo introductorio donde se explica el argumento del tema y se citan las fuentes literarias; para analizar en segundo lugar la evolución diacrónica de los tipos iconográficos que constituyen el tema.

b) Aspectos compositivos de las primeras representaciones. Se trata de la parte más formalista del estudio en la que deben obviarse consideraciones y juicios de carácter estilístico.

c) Descripción diacrónica de cada tipo en relación con las fuentes literarias. Se trata en lo posible de precisar la evolución compositiva e iconográfica de los tipos a lo largo de la tradición cultural, desde las manifestaciones más antiguas, e ir avanzando con las variaciones que con el tiempo se han ido formando.

d) Una vez cerrados cada uno de los tipos iconográficos, se regresa al plano del tema para abordar una hermenéutica, introduciendo algunas líneas interpretativas alrededor de lo que representa el tema.

Llegados a este punto es importante establecer, de forma somera, la diferencia entre *tema* y *tipo iconográfico*, concepto éste último que puede coincidir con lo que en otras lenguas occidentales traduciríamos al castellano literalmente como *sujeto*: *subject* en inglés, *sujet* en francés o *soggetto* en italiano. Siguiendo los argumentos de Rafael García Mahiques (2008: 5 y ss.), director del proyecto y del grupo de investigación anteriormente citados, el tema es algo conceptual, abstracto y extra-artístico, mientras que el tipo es lo concreto en que se traduce o se hace sensible el tema en el ámbito artístico. En su mayor amplitud, el tema es cualquier noción perteneciente al ámbito ideal, o de la conciencia, que puede ser objeto de representación visual. Por el contrario, la plasmación concreta de esta representación en términos gráficos es lo que conduciría al *tipo*, entendido como el modo concreto como el tema se establece en imagen o en sucesión de imágenes. Si recurrimos al mismo ejemplo planteado por el profesor García Mahiques, la Santa Cena es un *tema* evangélico conocido por la comunidad creyente, que mantiene en su imaginario un conjunto narrativo de acontecimientos de dicho episodio. Sin embargo, en el momento en el que los artistas se disponen a plasmar en

imágenes dicho tema, se desgaja un abanico de *tipos iconográficos*, en función de lo que se quiera establecer, ya que la Santa Cena que pintó Leonardo da Vinci en el refectorio de *Santa Maria delle Grazie* de Milán, corresponde a un tipo muy diferente al establecido por Ribalta en el altar mayor de la Capilla del *Colegio de Corpus Christi* de Valencia.

Por otro lado, además, el concepto de *tipo* ya fue planteado por E. Panofsky, puesto que al referirse al principio controlador que rige el «análisis del contenido secundario o convencional», esto es, el *análisis iconográfico* propiamente dicho, remite a la «historia de los tipos»: «De la misma manera que podríamos corregir y controlar nuestra experiencia práctica investigando de qué forma, bajo condiciones históricas diferentes, objetos y acciones eran expresados a través de formas, o sea en la historia del estilo, podemos corregir igualmente nuestro conocimiento de las fuentes literarias investigando de qué forma, bajo condiciones históricas diferentes, temas o conceptos específicos fueron expresados por objetos y acciones, o sea dentro de la historia de los tipos» (1972: 22). No obstante, se trata de un concepto que Panofsky perfiló con anterioridad en un ensayo publicado en la revista *Logos* (1932: 103-119), en el que por *tipo* entendió el modo concreto como se ha llegado a configurar en imagen un tema o asunto, tal y como recientemente ha estudiado el citado R. García Mahiques en una publicación, actualmente en prensa, bajo el título: *Iconografía e iconología. La Historia del arte como Historia cultural*.

Así mismo, los *tipos iconográficos*, y por ende los temas que los vehiculan, pueden ser de dos clases: 1) *Conceptuales*, es decir, aquellos que se manifiestan mediante imágenes de carácter diagramático, conceptual o simbólico independientemente de su fuente literaria, como por ejemplo, Cristo Crucificado como imagen devocional, o el Pelicano como símbolo del Redentor; 2) *Narrativos*, aquellos que permanecen sujetos de un modo más directo al tema literario, tratando de aproximarnos más a la narración visual, como por ejemplo, una pintura sobre la Crucifixión de Cristo presentada como una secuencia narrativa de acuerdo con su fuente literaria bíblica. Sin embargo, conceptuales o narrativos, sean de la naturaleza que sean, los tipos iconográficos se codifican en la tradición cultural en la que adquieren un carácter convencional, observándose en ellos una continuidad a lo largo de la historia, así como variaciones en función de su movilidad cultural.

Jesús es la figura central del Cristianismo y uno de los personajes clave de la

historia. Nacido en Belén, fue para los cristianos el Hijo de Dios encarnado, que durante su ministerio proclamó la llegada del Reino de Dios, siendo acusado de blasfemo y condenado a morir crucificado, cumpliéndose las Escrituras y el designio de Dios para la salvación del Hombre. Sobre su persona se han configurado un número considerable de temas o ciclos iconográficos (prefiguraciones, símbolos, bestiario, retratos, etc.) en contexto no narrativo o conceptual, y vinculados a los caracteres de la Religión Cristiana y no a los propios de la historia bíblica. No obstante, su iconografía también cuenta con un amplio abanico de tipos narrativos, entre los que se encuentra la propia Crucifixión. Al igual que el tema de la Santa Cena, la Crucifixión es también convencional, es decir, lo reconoce como tal toda una comunidad de creyentes, participantes o no de la cultura cristiana, perviviendo además a lo largo del tiempo en la tradición cultural convencionalizada, en la que los tipos que ilustran el conjunto narrativo de episodios sobre la misma presentan variaciones en función de ámbitos o situaciones culturales.

Regresando al ámbito conceptual del tema o ciclo iconográfico de Cristo Crucificado, podemos resumir su argumento o sucesión de tipos iconográficos de la siguiente forma. Durante los primeros siglos cristianos, la crucifixión –que no la imagen de la cruz– fue eludida o evocada indirectamente mediante símbolos (cordero místico). Si exceptuamos las imágenes del *graffito* del Palatino o las gemas heréticas de los siglos II y III (Schiller, 1971-72: 89), Cristo no aparece en la cruz, con forma humana hasta el siglo V, siendo representado vivo, con los ojos abiertos, en actitud triunfante «*Christus triumphans*» (11D353), ya imberbe o barbado, ya vestido con el *colobium* –larga túnica sin mangas– o con el *perizonium* –pañó de pureza– y clavado por cuatro clavos. A partir del siglo XI se produce una novedad bastante radical, basada en la representación del Hijo de Dios muerto en la cruz «*Christus patiens*» (11D351), con el rostro inclinado, el cuerpo caído y flexionado sujeto por tres clavos, y coronado de espinas desde el siglo XIII (Thoby, 1959: 189); que a su vez presenta diversas variantes: primero, la imagen no doliente del Crucificado, signo de redención (Yarza, 1974: 17), y después la visión patética del *Crucifixus Dolorosus* (De Francovich, 1938: 143-261; Franco, 2002: 13-39), que cuenta con algunos ejemplos denominados crucifijos de la peste «*Pestkruzifixus*» (11D352), como los Santa María *in Capitol* y San Jorge, ambos en Colonia, a los que se recurría para la curación de esta enfermedad. Esta revolución iconográfica, que se ha intentado explicar mediante consideraciones estéticas y teológicas, tiene lugar en el norte de Francia, Flandes e Inglaterra, cuna en estos momentos de un nuevo

acercamiento más emotivo y humano hacia la figura de Jesús. Cinco modalidades iconográficas más enriquecerían el conjunto, dos de ellas relacionadas con la cruz: «Cristo crucificado en un árbol o en una vid» (11D355); y sobre una cruz viva (11D356); otra con las figuras de las virtudes que crucifican y transfixian a Cristo (11D357) y, por último, dos ejemplos vinculados a la vida y leyenda de dos santos medievales, el abrazo del Crucificado (11D354), a san Bernardo primero, y a san Francisco después, en relación con cuya estigmatización se configurará el «Cristo serafín», sobre el que presenté una comunicación en el VI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática, celebrado en Gandía en octubre de 2007 (actualmente en prensa). Sin embargo, esta estructuración tipológica, indexada por el Iconclass, no acaba aquí debido a las continuas posibilidades de ampliación en función de los progresos de mi investigación, que me ha llevado a establecer un nuevo tipo, apenas estudiado: el «Crucificado y la balanza».

Para el caso que nos ocupa, el tipo iconográfico de Cristo Crucificado abrazando a alguien desde la cruz (11D354), queda polarizado entre dos realidades iconográficas. Una de ellas conceptual, que tiene por sujeto protagonista al Crucificado; y otra narrativa, vinculada a la iconografía bernardina y franciscana, que comparten una misma modalidad en la que Cristo libera un brazo de la Cruz para abrazar, ya a Bernardo o a Francisco. Se trata de la doble reactivación y adaptación de un mismo ‘símbolo cultural’, quien así mismo tomó el esquema compositivo de un tipo iconográfico anterior: el *Descendimiento de Cristo*; siendo una práctica habitual entre los artistas, quienes ante la necesidad de dar forma a un tipo iconográfico nuevo, solían recurrir a la adaptación de un esquema compositivo –o motivo– preexistente relativo a otro tipo iconográfico. Por ejemplo, el caso de la obra *Déjeuner sur l’herbe* de Manet, está basada en un grabado de Raimondi sobre una obra de Rafael, quien a su vez tomó el esquema compositivo de un sarcófago romano, ilustrándose así las sucesivas reactivaciones que un mismo ‘símbolo’ puede experimentar a lo largo de la historia (García Mahiques, 1996: 67-90).

Volviendo al ejemplo anterior, la lectura proporcionada por el descriptor Iconclass sobre el citado tipo iconográfico es lo suficientemente explícita como para hacernos una idea del «esquema compositivo»: Cristo libera un brazo de la Cruz para abrazar a alguien; que en este caso particular, bien puede ser san Bernardo o, más frecuentemente, san Francisco de Asís en su iconografía postridentina, como así puede observarse en los

lienzos de Murillo y Ribalta, uno en el Museo Provincial de Sevilla, y otro en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Leamos brevemente qué es lo que el descriptor Iconclass dice al respecto en relación con la iconografía de los dos santos mencionados:

- 11H(BERNARDO)344 – Aparición de Cristo, como «*amplexus*»: San Bernardo de Claraval está arrodillado delante del crucifijo; Cristo después de haber desclavado los brazos de la cruz, se inclina para abrazar a san Bernardo.

- 11H(FRANCISCO)343 – San Francisco de Asís abraza a Cristo sobre la cruz.

Una posible influencia compositiva en la configuración icónica del tipo iconográfico, con independencia de las fuentes literarias en las que sin duda se inspira, la encontramos en la anteriormente citada escena del *Descendimiento de Cristo*, como así puede apreciarse en el conocido ejemplo de la *Catedral de Parma* de B. Antelami (**fig. 1**) de finales del siglo XII; u otro menos conocido, de la misma época, perteneciente a un manuscrito francés titulado *Vie du Jésus Christ*, o a través de ejemplos más cercanos como el relieve del claustro de *Silos*, datado en torno a 1085; en los que puede observarse una evidente similitud, sobre todo si los comparamos con las famosas obras de Murillo o de F. Ribalta; esta última ubicada hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia (**fig. 2**).

Con la intención de hacer más inteligibles las imágenes y aspectos compositivos que se verán con posterioridad, ofrecemos un breve resumen de este episodio de la leyenda de san Bernardo, tomando como referente la *Vida de San Bernardo*, elaborada por el Rvdo. P. Pedro de Ribadeneira, recogida por Gregorio Díez Ramos en la publicación de la Biblioteca de Autores Cristianos, titulada *Obras Completas de San Bernardo* (1953: 11). Puede observarse, por otro lado, la relación entre el texto seleccionado –la negrita es nuestra– y una miniatura del *Crucificado abrazando a san Bernardo*, del siglo XIII, procedente de la Colección Taylor, en la Biblioteca de la Universidad de Princeton.

Estando San Bernardo tan mortificado y su carne tan sujeta al espíritu tan recogido, tan interior, viviendo siempre dentro de sí, vino a ser como un espejo limpio y terso para recibir los rayos de la divina sabiduría. Y así, no sólo alcanzó un perfectísimo hábito de oración y meditación, sino también un altísimo grado de contemplación pasiva, por la cual, enajenado

de los sentidos y obras exteriores y derretido y empapado en una suavidad inefable con un silencio profundo y con unos abrazos castísimos, se unía con el sumo Bien. **Y el Señor regalaba en tanto grado, que una vez, estando arrodillado delante de un crucifijo, el mismo crucifijo extendió el brazo y se le echó encima, abrazándole y acariciándole con sumo amor.**

Con independencia de que se trate de un tipo originario de la iconografía bernardina, la imagen resultante fue popularizada por los franciscanos, motivo por el cual debemos referirnos, en primer lugar, a las reproducciones franciscanas, pese a que las fuentes bernardinas son anteriores en el tiempo y, obviamente, son las configuradoras de muchos de los aspectos del esquema compositivo del citado tipo iconográfico. De este modo, una vez analizada la producción iconográfica sobre san Francisco de Asís, se observa que sólo un reducido grupo de episodios sobre su vida ha sido especialmente objeto de figuración entre los artistas: la Estigmatización, la predicación a los pájaros, y el Francisco «*alter Christus*» o el que sostiene la Iglesia; mientras que, por el contrario, no puede decirse lo mismo de su vida mística, sobre la que se han ejecutado un número considerable de obras. Es muy probable que el origen de esta temática, en la que el Crucificado abraza a san Francisco, esté relacionado con las grandes tablas policromadas en forma de crucifijo, muy frecuentes durante los siglos XIII y XIV, en las que san Francisco abraza el pie llagado del Crucificado, quedando este modelo iconográfico fijado hasta el punto de ser objeto de representación por grandes maestros del barroco como Rubens o Van Dyck, uno sobre tabla y otro sobre lienzo (García Ros, V., en Agulló Pascual, J., et. al., 2000: 41-42).

Por otro lado, la configuración de este tipo iconográfico no sólo procede del citado ejemplo del *Descendimiento*, sino también encuentra una conexión dentro de la iconografía franciscana con el episodio de las palabras que el *Crucifijo de san Damián* dirige a Francisco, en alguna de cuyas representaciones san Francisco arrodillado parece alargar uno de sus brazos hacia Cristo, quien a su vez lo separa de la Cruz, señalando a la Iglesia mientras le dice: «Ve y repara mi casa» (San Buenaventura, *Leyenda Mayor*, 2, 1; en Camille, M., 2005: 107). En definitiva, se trate o no del tema del abrazo, lo cierto es que durante los siglos XVI y XVII el abrazo de Cristo fue atribuido no sólo a Francisco, sino también a san Ignacio de Loyola. De esta forma, es importante recordar la importancia dada a la contemplación de la Cruz en los ejercicios ignacianos que

proponen una meditación sobre la realidad corpórea de Cristo, siendo una imagen difundida en la iconografía de la Contrarreforma a partir de El Greco (García Ros, V., en Agulló Pascual, J., et. al., 2000: 42-43).

Una vez establecido el origen y características del esquema compositivo del tipo iconográfico estudiado hay que ocuparse de sus «fuentes literarias». Así, por lo que respecta a la iconografía de san Bernardo, la visionaria vivencia del abrazo del Crucificado es relatada por el *Exordium magnum cisterciensis* del abad Conrad Eberbach –ingresado en la Orden de Claraval, o Clairvaux, en 1221–, citando como fuente a Menardo, abad del convento de Morimond, vecino de Clairvaux (*Vita prima*, lib. VII, cap. 7; P.L. 185 419-420; en Vetter, 1963: 213). En la crónica de Conrad, como así nos lo hace saber Ewald M. Vetter en su estudio sobre la *Iconografía del Varón de Dolores*, publicado en la revista *Archivo Español de Arte* (1963: 212-214), el santo no reza una determinada oración y es abrazado con posterioridad por el Crucificado, como en la versión más moderna, sino que el Santo está arrodillado ante el altar y «...apparebat ei quaedam crux cum suo crucifixo... quam idem vir beatissimus devotissime adorabat, et deosculabatur. Porro ipso majestas, separatas brachiis a cornibus crucis, videbatur eumdem Dei Famulum amplecti, atque, astrigere sibi...» (*Vita prima*, lib. VII, cap. 7; P.L. 185, 420; en Vetter, 1963: 213). Existe una miniatura del siglo XIV, procedente de la Biblioteca de Karlsruhe, que se ajusta al relato de Menardo, pese a que añade a ésta la figura de un monje que fue testigo de la visión (Vetter, 1963: 213). Al igual que en otros ejemplos pertenecientes al siglo XV, Cristo se inclina desde lo alto de la cruz para abrazar a san Bernardo, que está de rodillas, justificándose de esta forma la existencia a principios del siglo XIV de un tipo de imagen fijo que correspondía a la vivencia mística, que tendría una continuidad temporal como así puede apreciarse en dos ejemplos: uno extraído de un *Breviario* berlinés (**fig. 3**), fechado en el siglo XV; y otro perteneciente a una pintura dieciochesca de la iglesia alemana de *Kloster*, en Fürstzell. Este episodio, mencionado por Conrad Eberbach en su *Exordium Magnum*, fue posteriormente abandonado hasta ser reivindicado por el padre Pedro de Rivadeneira en su *Flor Sanctorum* (Madrid, 1599), especie de *Leyenda dorada* de la Contrarreforma (Ruiz Gomar, R., 1994: 245): «Y el Señor regalaba en tanto grado, que una vez, estando arrodillado delante de un crucifijo, el mismo crucifijo extendió el brazo y se le echó encima, abrazándole y acariciándole con sumo amor» (Díez Ramos, 1953: 11).

Desde la óptica franciscana, el episodio del abrazo no se lee en las biografías oficiales de san Francisco de Asís. Tampoco se conoce ninguna fuente textual específica para dicha visión, ya sea en la literatura de los capuchinos, o en la de la orden mayor franciscana. Sin embargo, sí existe un referente textual del episodio en la *Leyenda de la beata Cristina de Saint-Truiden*, beguina flamenca muerta 1224, dos años antes que Francisco. En los elementos visuales de la imagen franciscana, san Francisco se ve transportado en sueños sobre el Gólgota. Quiere elevarse hasta Cristo Crucificado para abrazar el cuerpo del Redentor; pero ocurre que Cristo desclava por sí mismo la mano derecha de la cruz, y la apoya con dulzura sobre el hombro de Francisco, mientras lo mira con ternura (Réau, L., 1996: 2º, III, 561). Esta descripción puede ser corroborada en la conocida pintura de Murillo, realizada para los capuchinos de Sevilla, en el siglo XVII (**fig. 4**); imagen de la que existen numerosas copias y grabados, si bien es necesario recordar que Murillo no había nacido todavía cuando los capuchinos flamencos ya difundían estampas devocionales con un tipo de representación similar, creadas por Hieronimus Wierix y copiadas en la imprenta de Justo Sadeleer (García Ros, V., en Agulló Pascual, J., et. al., 2000: 42).

Sin embargo, este tipo iconográfico presenta algunas variaciones, así como apreciables relaciones compositivas que han desatado especulaciones entre la comunidad científica con respecto a si Murillo conocía el cuadro de F. Ribalta, quien en su pintura del Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia (vid. fig. 2), introduce una novedad: con la mano desclavada, Cristo coloca su corona de espinas sobre la frente del santo. Esta misma obra, de evidente naturalismo en la captación de la textura del hábito, presenta una serie de elementos simbólicos: la propia aparición de Cristo depositando la corona de espinas sobre la cabeza del santo mientras que un ángel corona a Cristo con una de flores, los ángeles músicos, tan característicos del barroco, o la presencia de un animal con siete cabezas coronadas que está siendo pisado por san Francisco, en alusión al rechazo de los siete pecados capitales.

Regresando a la producción bernardina y, según el *Exordium Magnum*, el crucifijo ante el cual san Bernardo se prosternaba se habría animado. Este episodio quedaría ilustrado con las obras anteriormente reseñadas de órbita europea; mientras que en la producción hispana es especialmente ilustrativo el *Cristo abrazando a san Bernardo* de Francisco Ribalta, hoy en el Museo del Prado (**fig. 5**).

Tal y como así nos lo hace saber Marta Poza Yagüe, en su reciente publicación en el Centro Virtual Cervantes, titulada *Abrazo Divino* (2004), Francisco Ribalta fue un

ferviente defensor del culto a la Santísima Virgen. De hecho, una de sus imágenes tradicionales es la conocida como *Lactación de San Bernardo*, en la que, según cuenta la leyenda, un día en el que Bernardo estaba orando ante una escultura de la Virgen amamantando al Niño, cobró vida y apretándose el pecho, hizo saltar unas gotas de leche que cayeron en los labios del Santo. No obstante, el milagro escogido por Ribalta, para el lienzo destinado a colgar de las paredes de la celda del prior de la *Cartuja de Porta Coeli* (Valencia), no fue éste, sino otra de las visiones místicas de Bernardo: aquella en la que el Crucificado desclavaba sus brazos de la Cruz para abrazar al monje. No fue F. Ribalta el único en representar este episodio, ya que algunos años antes, Gregorio Fernández había escogido el mismo tipo iconográfico, con apenas variaciones perceptibles, para decorar el panel central del altar mayor del monasterio de *Las Huelgas Reales* de Valladolid (1614-1614).

Desde el punto de vista interpretativo, el tipo iconográfico de Jesucristo abrazando a alguien desde la cruz, después de haberse desclavado, está vinculado a la historia y leyenda de dos santos: Bernardo de Claraval y Francisco de Asís; aunque más concretamente pertenece a la leyenda e iconografía de san Bernardo, cuyo episodio fue copiado y asimilado por la iconografía franciscana postridentina, debido al auge que en esta época adquirieron todos aquellos elementos caracterizados por la preponderancia del elemento místico y visionario a expensas de la crónica anecdótica y popular (Réau, L., 1996: 2º, III, 560).

Esta tipología iconográfica del Crucificado nació en tiempos del gótico, durante la cual se hizo cada vez más difícil regular y controlar las representaciones que, a su vez, eran más indisciplinadas que nunca, tanto en la forma como en la variedad, ya que los artistas experimentaban haciéndolas más «naturales». Los crucifijos (a menudo esculpidos con brazos móviles) aparecen, de hecho, de una forma activa en los relatos del momento. Junto con su sangre omnipotente, se describen en los textos y se representan en las imágenes con sus cabezas dobladas, señalando la herida del costado, acogiendo a santos y a místicos e, incluso, abrazando íntimamente a espectadores como san Bernardo (fol. 44r, Colección Taylor –*Manuel des Péchés*–, Biblioteca de la Universidad de Princeton) o san Francisco, lo que supone un paso más allá del propio modo de adoración (Camille, M., 2000: 232-233).

La configuración iconográfica es posiblemente, como ya hemos visto, una ramificación de la historia en la que san Francisco, después de orar ante el crucifijo

milagroso de la ermita de San Damián, cerca de Asís, recibió una respuesta de la cruz: «¡Francisco, vete y repara mi casa, que, como ves, está a punto de arruinarse toda ella!». Sin embargo, es mucho más probable que esta escena mística sea una adaptación de la leyenda según la cual el monje cisterciense San Bernardo de Claraval experimentó una visión igual frente al Cristo crucificado. De hecho, los capuchinos encontraron con mucha certeza aplicable la historia de Bernardo a su propio ideal contrarreformista de San Francisco, el patriarca general de esta orden reformada de franciscanos. Con mayor exactitud, este tipo iconográfico es la plasmación plástica de la forma de vida franciscana expresada de la siguiente forma por el mismo fundador: «El que quiera llegar a la cumbre de esta virtud debe renunciar no sólo a la prudencia del mundo, sino también, en cierto sentido, a la pericia de las letras, a fin de que, expropiado de tal posesión, pueda adentrarse en las obras del poder del Señor y entregarse desnudo en los brazos del Crucificado» (San Buenaventura, *Leyenda Mayor*, 7, 2; en Carmona Muela, J., 2003: 160).

Si tomamos como referente la imagen de la *Visión de San Francisco de Cristo crucificado*, o más bien de *Cristo Crucificado abrazando a san Francisco*, ejecutada por Francisco Ribalta y ejemplo de esa polarización del tipo iconográfico de Cristo Crucificado en su doble vertiente: conceptual y narrativa, puede observarse la concordancia entre esta obra y algunos de los ideales de la orden capuchina, tales como: la mortificación de la carne, el abandono de las glorias terrenales y la unión mística del hombre con Dios (Kowal, D. Martín, 1985: 254-255). Siguiendo al mismo autor, quien por otro lado y a partir de Delphine F. Darby (en *Francisco Ribalta and His School*, 1938: 19), ve una relación entre esta obra y la poesía de la época –con veremos a continuación–, la versión de Francisco Ribalta concuerda con las preocupaciones de los capuchinos del convento de la calle Alboraya en Valencia, cuyo esquema compositivo pudo haberse tomado de «un emblema usado por los capuchinos en la zona de Valencia que representa a *San Francisco adorando a Cristo*, de cuyas lágrimas fluye sangre sobre la Santa Cruz, montada en una esfera del mundo» (Kowal, D. Martín, 1985: 255). Esta semejanza iconográfica nos permite recordar, además, la competencia existente entonces entre las órdenes religiosas, lo que provocaba plagios iconográficos, ya que en este caso es evidente que los capuchinos adaptaron a san Francisco esta visión de san Bernardo (Ruiz Gomar, 1994: 247).

Por tanto, podemos constatar una cierta analogía entre el espíritu de las pinturas de F. Ribalta para los capuchinos y la poesía mística del momento. Concretamente, para

este particular, podemos citar una silva titulada *Canción a Cristo crucificado* de Miguel Sánchez, aparecida por primera vez en el *Cancionero* de Pedro Espinosa en 1605, como encarnación de algunos de los elementos iconográficos de la pintura: «Inocente Cordero,/ en tu sangre bañado,/ con que del mundo los pecados quitas,/ del robusto madero por los brazos colgado,/ abiertos, que abrazarme solicitas;/ Alcanzarte confío;/ que, pues por el bien mío/ tienes los soberanos pies clavados/ en el madero firme,/ seguro voy que no podrás huirme» (recogido por Carlos Mata Induráin, en *Literatura del Ciclo de la Pasión: prosa y poesía*).

En resumen, ¿hay algún significado oculto detrás de estas imágenes? En realidad, no hay nada detrás de estas imágenes que no sea lo que en ellas se expresa: se trata de una tradición iconográfica anterior en la que se expresan los hechos milagrosos de imágenes que cobran vida, bien para apartar a los protagonistas de las tentaciones, bien para premiarlos por su devoción. Son un ejemplo, además, de la búsqueda de Dios, una de las actitudes más constantes de la humanidad y sobre todo del cristianismo, habida cuenta de que Jesús instaba a sus fieles a no preocuparse de las cosas terrenales, sino a centrar su atención en lo divino. De ahí que el alma debiera tender a la unión y a la transformación en la divinidad, para así poder repetir: «y ya no vivo yo, es Cristo quien vive en mí» (*Gálatas* II, 20).

Finalmente, debemos ocuparnos de otro aspecto relevante del significado de la imagen. Siguiendo a Ewald Vetter (1963: 213-14), el abrazo del Crucificado, desprendido de toda experiencia personal, simboliza el sentido salvífico de la muerte expiatoria de Cristo, además de la unión espiritual de la persona abrazada con Dios. El amor divino que se manifiesta en el mismo envuelve al hombre en la gracia de la Redención. Su misión es, movido por esta imagen de la Pasión, corresponder al amor recibido (Vetter, 1963: 214). En la misma publicación se hace constar la existencia de una sorprendente similitud entre la concepción de san Bernardo y su milagrosa imagen en la que es abrazado por el Crucificado y la *Imago Pietatis*. De hecho, V. de Osten (1958: 9 y ss.; en Vetter, 1963: 213-214) plantea una hipótesis según la cual el tipo iconográfico del *Varón de Dolores* podría tener su origen en la visionaria vivencia del abrazo del crucificado, aunque esta no es aceptada por Vetter: «La hipótesis de que la representación del Crucificado con los brazos doblados y puestos uno sobre otro fue determinada por una visión (como la menciona por vez primera la *Vita* de San Bernardo de Claraval) no satisface por cuanto la escena descrita aparece ya en una miniatura que (*Crucificado abrazando a san Bernardo*, Cod. U.H.I., fol. 190 r., 1318, Biblioteca de

Karlsruhe, que se ajusta al relato de Menardo; en Vetter, 1963: 197-231, lám. 3, fig. 9), al menos, es de la misma época que los crucifijos» (Vetter, 1963: 213). En definitiva, y de forma breve, el *Cristo varón de dolores* (*Man of Sorrows* –inglés–) constituye un tema de larga tradición, cuyo fundamento bíblico se sitúa en textos proféticos del *Antiguo Testamento*, particularmente de *Isaías* (53, 1-10), teniendo su manifestación emblemática en el icono de la iglesia de la *Santa Cruz de Jerusalén*, de Roma, de finales del siglo XII, realizado a partir de un prototipo oriental perdido; siendo a su vez una representación muy popular durante la Baja Edad Media, así como un capítulo fundamental del marco místico y cultural del momento (Franco Mata, A., 2002: 17). Por tanto, la parte que pudo tener san Bernardo en la formulación de la imagen-tipo del denominado, por V. d. Osten, *Varón de Dolores en actitud abrazante*, debe buscarse en el cambio de piedad de la época, en la que se hace característico que el Hijo de Dios, en la cruz, se inclinase hacia la criatura humana.

Figura 1. *Descendimiento*, B. Antelami, siglo XII, Catedral de Parma.

<http://www.cattedrale.parma.it/page.asp?IDCategoria=501&IDSezione=2451&ID=58677>

GARCÍA MARSILLA, J.V., *Història de l'Art Medieval*, Universitat de València, 2002, p. 202.

Figura 2. Abrazo desde la cruz, *San Francisco abrazando al Crucificado*, F. Ribalta, siglo XVII, Valencia, Museo de Bellas Artes.

<http://eikon.uv.es/paginas/catalogo.asp?file=000119.jpg&titulo=Abrazo%20de%20San%20Francisco%20al%20crucificado>; <http://www.gva.es/museo/ribal3.htm>

Figura 3. Abrazo desde la cruz, *Crucificado abrazando a san Bernardo* (fol. 72v.), Brevier aus Herrenalb, siglo XV, Staatsbibliothek de Berlín.

[http://www.bildindex.de/rx/apsisa.dll/init?sid={89231741-350e-49ea-913b-e9b79e799f7b}&cnt=113127&%3Asysprotocol=http%3A&%3Asysbrowser=ie6&%3Alang=de&&query=5500:'11%20H%20\(BERNARD\)%2034%204*'%&dmode=galery&illustrated=alle](http://www.bildindex.de/rx/apsisa.dll/init?sid={89231741-350e-49ea-913b-e9b79e799f7b}&cnt=113127&%3Asysprotocol=http%3A&%3Asysbrowser=ie6&%3Alang=de&&query=5500:'11%20H%20(BERNARD)%2034%204*'%&dmode=galery&illustrated=alle)

Figura 4. Abrazo desde la cruz, *San Francisco abrazando al Crucificado*, B.E. Murillo, siglo XVII, Sevilla, Museo Provincial.

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/fichaCompleta.do?ninv=CE0129P&volver=busquedaSimple&k=murillo&acron=MBASE>

AGULLÓ PASCUAL, J., et al., *San Francisco de Asís en la obra de José Benlliure*, Universidad Politécnica de Valencia, 2000, p. 43.

Figura 5. Abrazo desde la cruz, *San Bernardo abrazando al Crucificado*, F. Ribalta, siglo XVII, Madrid, Museo del Prado.

<http://www.museodelprado.es/es/submenu/enciclopedia/buscador/voz/cristo-abrazando-a-san-bernardo-francisco-ribalta/>

RUIZ GOMAR, R., “Éxtasis y Visiones”, en AA.VV. *Arte y Mística del Barroco*. Catálogo de Exposición, Ciudad de México, 1994, p. 246)

BIBLIOGRAFÍA

CARMONA MUELA, J. (2003), *Iconografía de los Santos*, Madrid, Istmo, p. 160.

CAMILLE, M. (2005), *Arte Gótico: visiones gloriosas*, Tres Cantos (Madrid), Akal, pp. 107.

(2000), *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid, Akal, pp. 232-233.

DE FRANCOVICH, G. (1938), “L’Origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso”, en *Kunstgeschichlichen Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, nº. 2, pp. 143-261.

DÍEZ RAMOS, G. (ed.) (1953), *Obras Completas de San Bernardo*, elaborada por el Rvdo. P. Pedro de Ribadeneira, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 11 y ss.

FRANCO MATA, A. (2002), “Crucifixus Dolorosus. Cristo Crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco de la iconografía pasional, de la liturgia, mística y devociones”, en *Quintana*, nº. 1, pp. 13-39.

GARCÍA MAHÍQUES, R. (1996), “Aby Warburg y la imagen astrológica. Los inicios de la Iconología”, en *Millars. Espai i Història*, nº XIX, pp. 67-90.

GARCÍA MAHÍQUES, R. (2008), “El proyecto ‘los tipos iconográficos’ y una reflexión sobre la terminología en los estudios iconográficos”, en GARCÍA MAHÍQUES, R. y ZURIAGA SENENT, V., (eds.), *Imagen y Cultura*, Valencia, Biblioteca Valenciana, en prensa.

GARCÍA MAHÍQUES, R., et. al., (2004), “APES. Base de datos iconográfica”, en *Florilegio de estudios de emblemática = A Florilegium of Studies on Emblematics. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies A Coruña, 2002*, A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 385-397.

GARCÍA MAHÍQUES, R., *Iconografía e iconología. La Historia del arte como Historia cultural*, Madrid, Ed. Encuentro, en prensa.

GARCÍA ROS, V. (2000), “De Giotto a Benlliure. Influencia de san Francisco de Asís en el arte”, en AGULLÓ PASCUAL, J., et. al., *San Francisco de Asís en la obra de José Benlliure*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, pp. 31-45.

KOWAL, David Martin (1985), *Ribalta y los ribaltescos: la evolución del estilo barroco en Valencia*, Valencia, Diputación Provincial de Valencia, pp. 254-255.

MATA INDURÁIN, C., *Literatura del ciclo de la Pasión: prosa y poesía*, en www.unav.es/catedrapatrimonio/paginasinternas/recorriendopatrimonio/losarcos/literatura/textospasion.pdf (6/10/2008).

- PANOFSKY, E. (1972), *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Ed., pp. 13-26.
- PANOFSKY, E. (1932), “Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst”, en *Logos*, XXI, pp. 103-119 (trad. Italiana “Sul problema della descrizione e dell’interpretazione del contenuto di opera d’arte figurativa”, en PANOFSKY, E. (1982), *La prospettiva come ‘forma simbolica’ e altri scritti*, Milano, pp. 203-218).
- POZA YAGÜE, M. (2004), *Abrazo Divino*, en http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/marzo_04/23032004_02.htm (6/10/2008).
- RÉAU, L. (1996), *Iconografía del Arte Cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, t. 2, vol. 3, pp. 560 y ss.
- RUIZ GOMAR, R. (1994), “Éxtasis y Visiones”, en *Arte y Mística del Barroco*, Catálogo de Exposición, Ciudad de México, Col. de San Ildefonso, pp. 235 y ss.
- SÁNCHEZ MILLÁN, R. (2008), “El Cristo Serafín de la Estigmatización de san Francisco”, en GARCÍA MAHÍQUES, R. y ZURIAGA SENENT, V., (eds.), *Imagen y Cultura*, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 1437-1451.
- SCHILLER, G. (1971-72), *Iconography of Christian Art*. Greenwich, Conn., New York Graphic Society, vol. 2, pp. 89 y ss.
- THOBY, P. (1959), *Le Crucifix des origines au Concile de Trente: Étude Iconographique*, Nantes, Bellanger, pp. 184 y ss.
- VETTER, E.M. (1963), “Iconografía del ‘Varón de Dolores’. Su significado y origen”, en *Archivo Español de Arte*, nº 36:143, pp. 197-231.
- YARZA, J. (1974), “Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española. Siglos X al XII”, en *Archivo español de arte*, n.º 47:185, pp. 13-37.