

AMIGOS DE LOS MUSEOS

EL ARTE EN LA PASION
DE NUESTRO SEÑOR

(SIGLOS XIII AL XVIII)

por el

RDO. DR. MANUEL TRENS

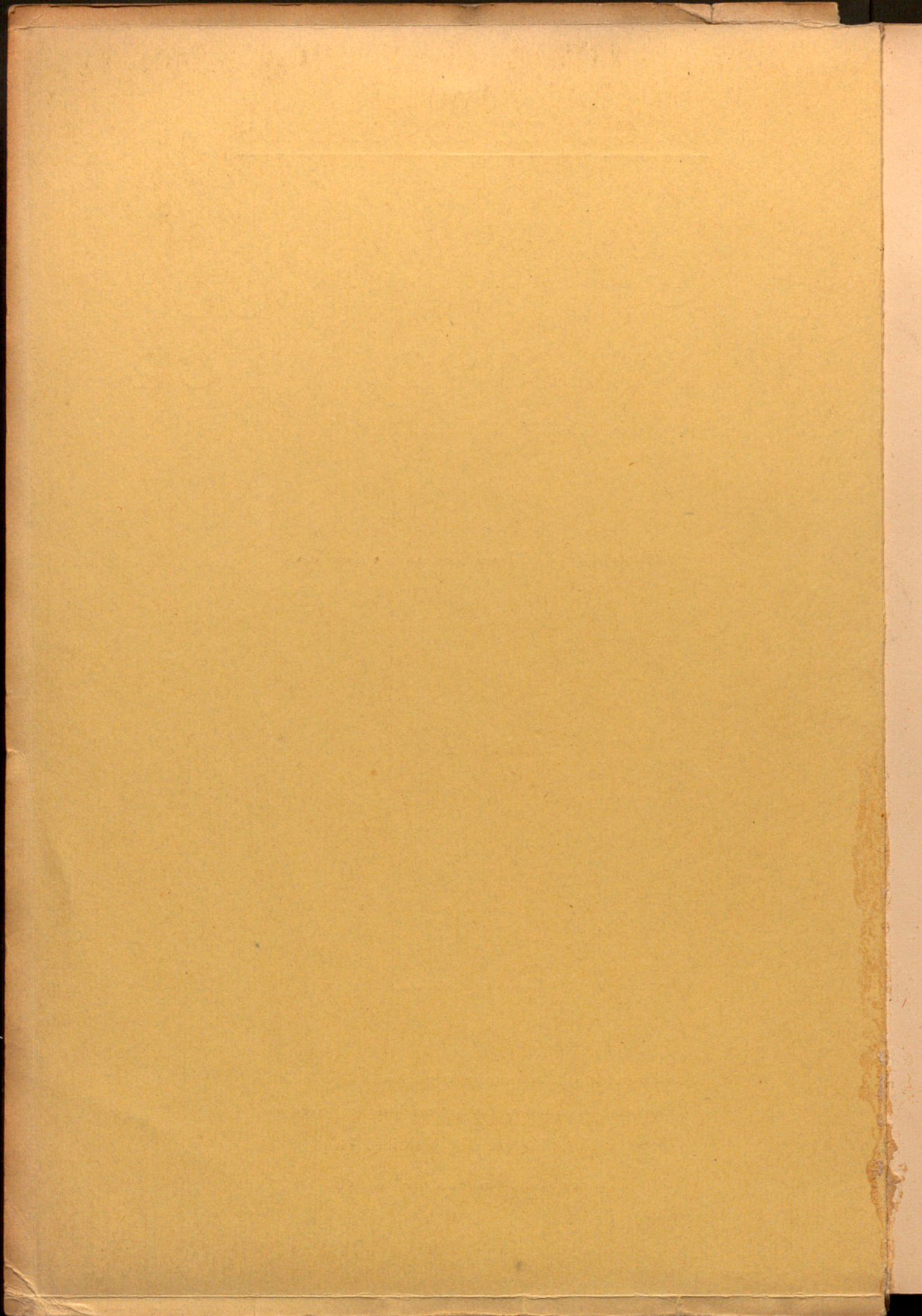
Conservador del Museo Diocesano de Barcelona



Catálogo de la Exposición organizada bajo el alto
Patronato del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona

PALACIO DE LA VIRREINA

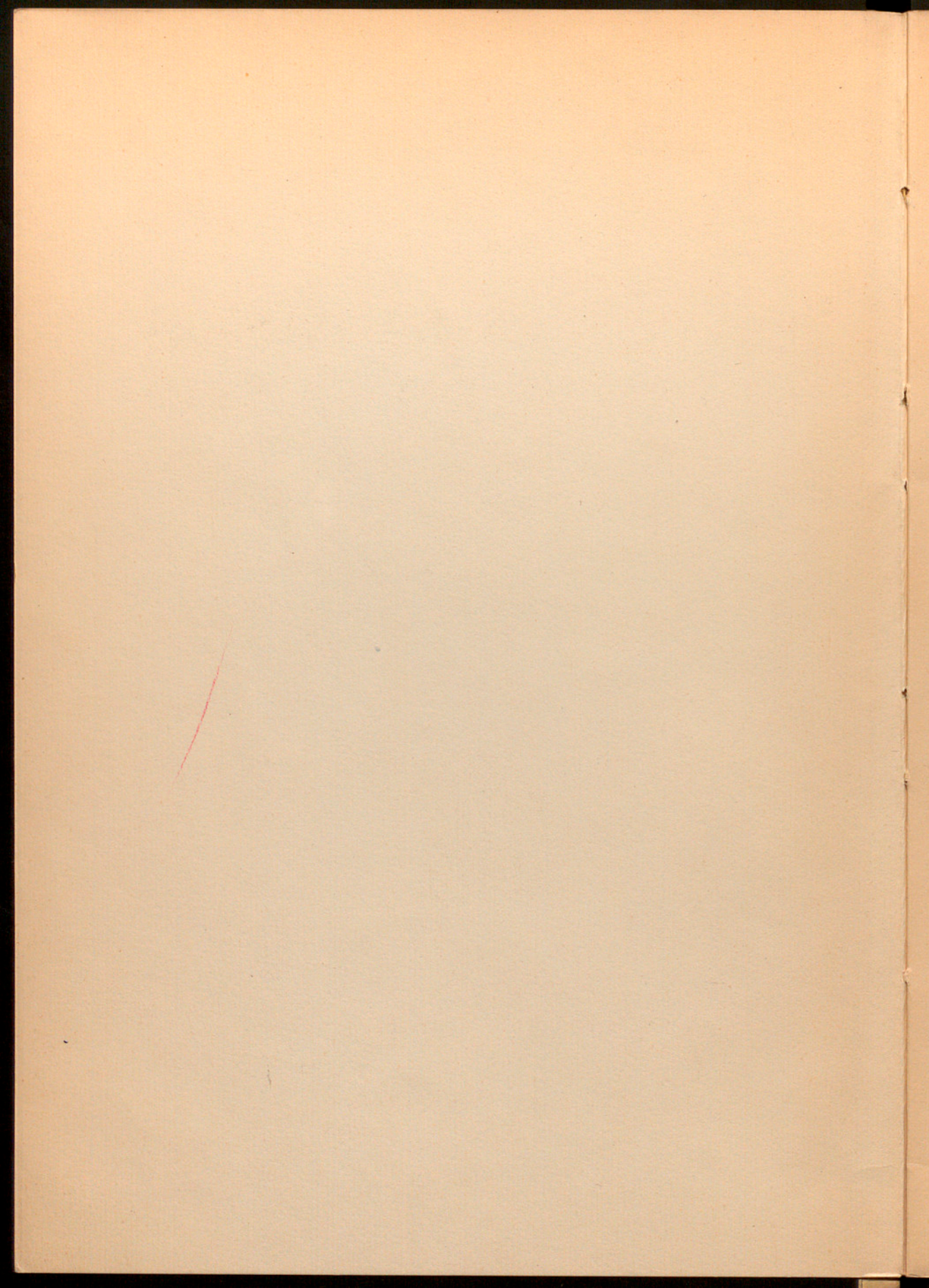
Barcelona, marzo de 1945



Jon. d. E. Alfonso

Maraya

Mayo 1945



AMIGOS DE LOS MUSEOS

EL ARTE EN LA PASION
DE NUESTRO SEÑOR

(SIGLOS XIII AL XVIII)

por el

RDO. DR. MANUEL TRENS

Conservador del Museo Diocesano de Barcelona



Catálogo de la Exposición organizada bajo el alto
Patronato del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona

PALACIO DE LA VIRREINA

Barcelona, marzo de 1945

INSTITUT
AMATLLER
D'ART HISPÀNIC



CON LICENCIA ECLESIASTICA



COLABORADORES DE LA EXPOSICION

DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES
EXCMO. AYUNTAMIENTO DE BARCELONA
SANTA IGLESIA CATEDRAL BASILICA DE BARCELONA
MUSEO DIOCESANO DE BARCELONA
MUSEO DE ARTE DE BARCELONA
MUSEO DIOCESANO ARQUEOLOGICO DE SOLSONA
MUSEO EPISCOPAL DE VICH
MUSEO BALAGUER DE VILLANUEVA Y GELTRU
ASOCIACION DE BIBLIOFILOS DE BARCELONA

D. Ignacio Abadal.
D.^a Pilar Aleu Vda. Font.
Dr. Jaime Algarra.
D.^a Teresa Amatller.
D. Jacinto Andreu.
D.^a O. Baget de Folch.
D. Ignacio de Balanzó.
D. J. Bardolet.
D. Antonio Batlló.
D. Juan-Pablo Bosch.
D.^a María Luisa Carrera.
D. Joaquín Carreras.
D.^a Carmen Carreras Candi.
† Dr. Luis Celis.
D. Ignacio Coll.
D. José M.^a Creixell.
D.^a María Esclassans.
D. Mariano Espinal.
D. Santiago Espona.
D. José M.^a Fondevila.
Rdo. Pedro Font Aleu.
D. José M.^a Font Aleu.

D. Pedro Fontana.
D. José A. Gomis.
D. J. Graells Pinós.
D. Olegario Junyent.
D. Carlos Junyer.
O. Sebastián Junyer.
D. Santiago Marco.
D. Federico Marés.
D. Buenaventura Mas.
D. Pelayo Mas.
Excmo. Sr. D. Miguel Mateu.
Excmo. Sra. Marquesa Vda. de Monsolís.
D. Joaquín de Montaner.
Dr. Luis Moragas.
Colección Muntadas.
D. Manuel Perdigó.
Herederos de la Vda. Pla.
D. Juan Prats Tomás.
D. Arturo Ramón.
D. Joaquín Renart.
D. Narciso Ricart.
D. José Román Cenarro.
D. José Rosales.
D. Pedro Ruilópez.
D.^a Tecla Sala.
D. Juan Sedó Peris-Mencheta.
D. Pedro Suqué.
D. Federico Torelló.
D. Mariano Trens.
Rdo. Dr. Manuel Trens.
D. Federico Trías de Bes.
D. José Valenciano.
D. Juan Vilella Puig.
D. Domingo Vinyals.

LISTA DE EXPOSITORES SOCIOS DE LA ASOCIACIÓN DE BIBLIÓFILOS DE BARCELONA

Biblioteca Central de la Exema. Diputación Provincial de Barcelona

Ricardo Churruga.

Francisco Ferrer Diví.

Gustavo Gili.

José A. Gomis.

Alfonso Macaya.

Ramón Miquel y Planas.

Ramón de Montaner.

José M.^a Morera.

Marqués de Mura.

Manuel Perdigó.

José Porter.

Juan Prats Tomás.

Juan Sedó Peris-Mencheta.

José M.^a Vall Perdigó.

COMISIÓN ORGANIZADORA

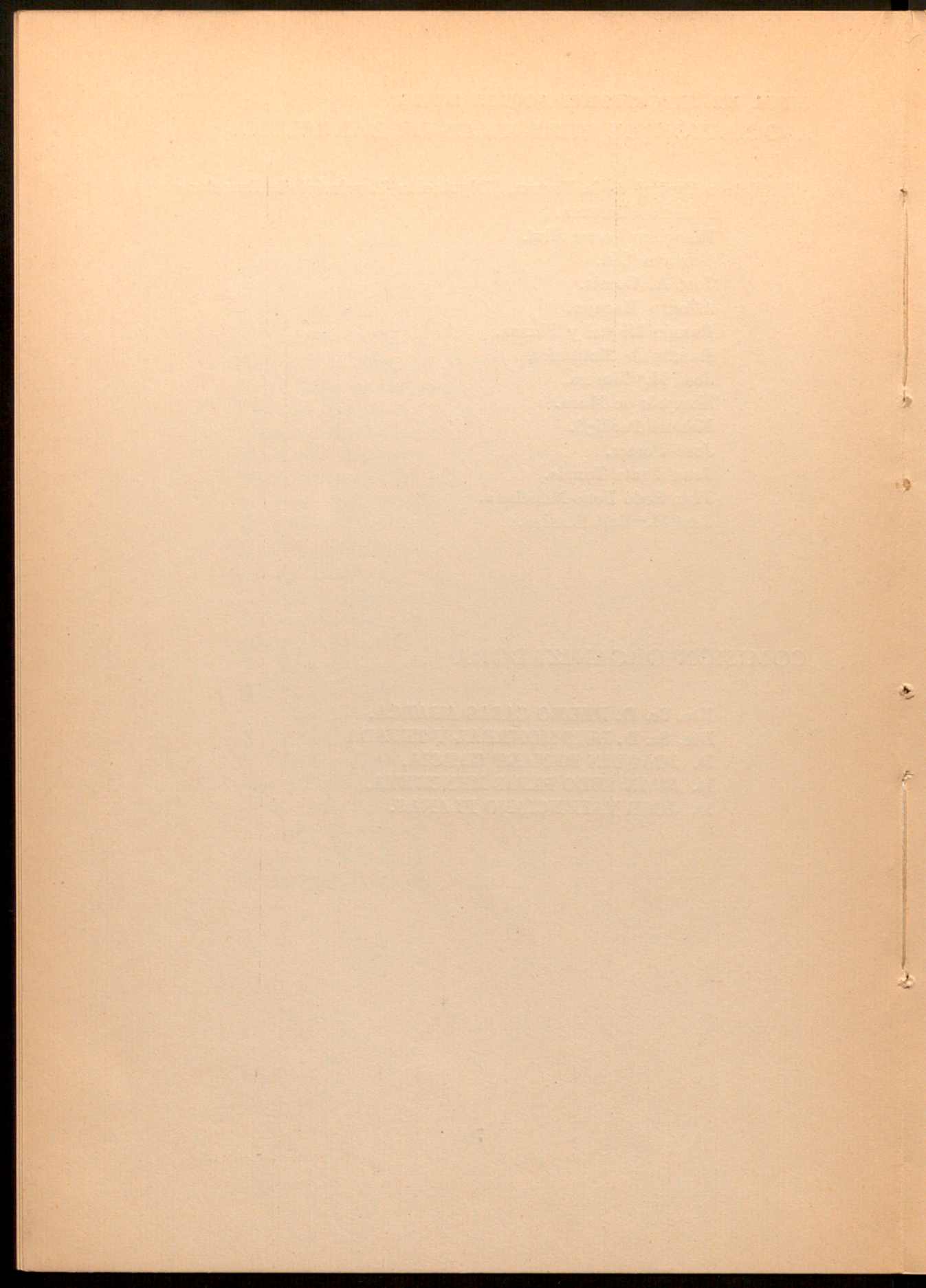
Ilte. Sr. D. PEDRO CASAS ABARCA.

Ilte. Sr. D. LUIS MONREAL Y TEJADA

D. JOAQUIN RENART GARCIA.

D. JUAN SEDO PERIS-MENCHETA.

D. JOSE VALENCIANO PLANAS.



EL ARTE EN LA PASION
DE NUESTRO SEÑOR

(SIGLOS XIII AL XVIII)

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
540 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637

INTRODUCCIÓN

INTRODUCTION

La Pasión de Jesucristo vino a tergiversar todas las muertes mitológicas y todas las posturas estatuarias de los héroes aplastados por su propio idealismo militante. Jesucristo, para que apure todo el cáliz de amargura, muere sin estética humana, aparentemente como víctima vulgar de un error judicial. Ni se le concedió el consuelo de sucumbir a la cirugía del heroísmo con todo su artístico equipo de lanzas, espadas y dardos.

Muere en un deshonoroso y deshonorado patíbulo destinado a vulgares maleantes; clavado a la cruz con la saña con que se crucifica en la puerta de un cortijo a un ave de mal agüero.

Murió como había previsto el Profeta Isaías: como un gusano, pisoteado bajo las extremidades más innobles del hombre, bajo los hediondos pies de la calumnia, del soborno, de la verosímil acusación, de la piedad falsamente escandalizada.

Este torrente de iniquidad, que va a convertir a la Piedra angular en vil guijarro, tiene un crescendo de bochorno capaz de hacer palidecer a la claridad divina.

Jesús infante percibe ya los rumores de estas aguas inmundas que han de arrastrarle hasta la cumbre del Calvario. Cuando apenas sabe andar, tiene que escapar a Egipto para esperar su hora, dejando tras sí una inocente carnicería y un llanto maternal que conmovió a las piedras de Belén.

La amenazadora corriente no tarda en reaparecer más lejos sin gloria ni resonancias de batalla. Jesús es discutido y apostrofado. En su predicación tiene que sufrir interrupciones dignas de un jaleante auditorio de Hyde Park. Es insultado como farsante y endemoniado. Las manos están ya ansiosas de apoyar a las acusaciones. Está a punto de ser ejecutado con el castigo propio de blasfemos y adúlteros, que eran apedreados. En otra ocasión le habían ya conducido al borde de un acantilado para despeñarle. Pero con su propia e indefensa majestad roturó la multitud, y se abrió camino

para ir a esperar de nuevo la hora en que el mecanismo de la iniquidad había de ponerse en marcha.

Esta hora, fijada por la augusta Trinidad antes de que empezara el tiempo, llegó con un aspecto tan insultante y soez, tan vil y acanallado, que hizo temblar a la humanidad de Jesús y desbordar sin herida alguna su sangre hasta empapar a la tierra que había sido cebada con la del inocente Abel.

Basta considerar lo que los místicos llaman y en realidad fueron los *Instrumentos de la Pasión* para formarse alguna idea de la abyección y afrenta del sufrir y muerte del Señor. Unos clavos, destinados quizá a un gran portalón. Unas tablas que, en lugar de volverse a unir paralelamente, se cruzaron y se convirtieron en aquella trágica balanza, tan magníficamente cantada por el poeta latino Venancio Fortunato, que señaló el coste del mundo. Un martillo que antes habían manejado verdugos o pacíficos artesanos. Una soga destinada a todo, y, al fin, también al Hijo del hombre. Una escalera para trepar a toda clase de alturas y con toda clase de finalidades. Una caña con una esponja, como ocurrencia de hombre práctico para dar de beber a un sediento que está entre cielo y tierra. Unos dados que habían servido para barrotarse el salario y el penoso ahorro. Una linterna que habría iluminado tantas truhanerías y que a la postre sirvió de guía a aquella mesnada dispuesta a hacer saltar el Arca de los caudales divinos. Unos azotes teñidos en sangre de criminales. Una caña con el poder mágico de transformar una tragedia en carnaval. Una mano con la abyecta facultad de abofetear. Una boca que, dispuesta para tragar, se revuelve para insultar y escupir a su Creador en plena agonía.

De todo ese desmayante montón, sacado del desván de la iniquidad, sobresale con elegancia castrense la lanza del Centurión. Pero no llegó a tiempo de hacer sufrir. Sólo sirvió para comprobar la muerte, que fué mejor tratada que la Vida.

* * *

Los recuerdos, como los metales, se cubren de una pátina que llega a cambiar su aspecto. Veinte siglos de historia, de mística y arte cristianos han patinado todo este grosero instrumental de la Pasión y lo han convertido en un juego de temas decorativos que en su tiempo escandalizaron a los judíos y provocaban la risa de los paganos. La Historia, con sus halagadoras lejanías; el Arte que, inhumano, aprovecha las calamidades como pretextos de belleza; la Mística que sucumbe al romanticismo de lo divino, todos estos tres factores se confabularon para disimular este abismo de abyección a cuyo fondo sólo Cristo, cayendo desde el cielo, podía llegar.

La humanidad, con raras excepciones a lo Grūnewal, ante el espectáculo de la Pasión se ha expresado como aquella dama francesa que admiraba a Isaías, pero que no podía menos que exclamar: "¡Quel effroyable ton!".

La humanidad ha venido repitiendo el gesto de la Verónica. Se ha creído obligada a enjugar el rostro del Ajusticiado y ahorrarnos el inmundito engrudo de polvo, llanto y sangre que cubrió aquellas divinas facciones que el Espíritu Santo había modelado.

El noble gesto de esta eterna Verónica puede ser magníficamente apreciado en esta Exposición de la Pasión, en este *Vía-crucis* laico en que con el auxilio de un catálogo y de una lupa se puede contemplar sin aprensión a la Víctima que ha sufrido por todos aquellos que examinarán sus heridas sin sufrir.

* * *

En los primeros siglos del Cristianismo el tema de la Pasión de Jesús descansaba sobre la carne viva de los mártires, que lo continuaban no con el pensamiento, la lectura o la imagen, sino sobre todo con su vida macerada por la afrenta y el dolor. No es, pues, una casualidad el que en esta época encontremos este tema exclusivamente sobre sarcófagos en donde mártires y simples fieles esperaban la última y gloriosa etapa de su pasión.

La Pasión de Jesucristo no era un simple recuerdo histórico, sino un Sacrificio que la renovaba todos los días sin efusión de sangre ni estridencias blasfemas. Y la Iglesia, cuando se agotó la viva emoción e inspirada espontaneidad de los tiempos primitivos, recogió aquel recuerdo y aquella reincidente realidad, y las envolvió en la majestad de sus textos litúrgicos, tan sabiamente seleccionados o compuestos, que muchos siglos no sólo no han podido marchitar sino que los han elevado a una nueva categoría de literatura clásica.

La Pasión tuvo entonces un sesgo clásico, sobrio, hierático, una expresión trabada por una serie de limitaciones plásticas semejantes a las que ofrece el mosaico a una imagen. La Pasión en el primer milenario cristiano es un tema de iglesia, un dogma ilustrado; un resorte de devoción y un texto que se descompone en color y en imagen.

Su iconografía refleja la diversidad de estilo y temperamento que se observan en la liturgia de Oriente y Occidente, y en la gran literatura de los escritores y poetas cristianos de la época. Pero tiene por pauta el relato evangélico reducido a una fórmula sintética, apenas alterada por la incoercible poesía popular y las narraciones apócrifas.

Pero hubo un momento en que el templo y la liturgia sufrieron un cambio que los primeros cristianos, desde su lejanía histórica, hubieran tildado

de sensacional. Y fué cuando el culto cristiano dejó la superficie plana de su estilo romano, y tomó relieve. Es decir, cuando la liturgia se escenificó, lo que sucedió en los primeros siglos del segundo milenario cristiano.

La humanidad, disipada la amenaza del año 1000, sintió renacida, optimista, presa de una tendencia barroquizante que no bastaron para saciarla todos los monstruos y floras exóticas, los apólogos y leyendas que aventureros devotos o bélicos le traían de países que, en relación con nuestra cultura rudimentaria, parecían encantados. La nueva cristiandad consideró insuficientes el estilo y la expresión litúrgicas, y enroscó a los textos sagrados textos de inspiración personal y redundancia literaria, y a los ministros sagrados añadió unos personajes que propiamente no salían de la sacristía, sino de un escenario griego.

Y entonces dentro del templo, en donde únicamente el Evangelio y la Liturgia podían levantar la voz, se inició un diálogo, y junto a las ceremonias del culto se improvisaron unas representaciones dramáticas, que fueron destacándose más y más hasta el punto de parecer que la liturgia fuera el comentario coral a los recitados de estos corifeos intrusos.

Al principio los actores fueron canónigos o simples sacerdotes que, revestidos de albas y capas pluviales, representaban los *Dramas litúrgicos* con sobriedad y gesto de iglesia, dentro del severo escenario del altar mayor. Los ministros sagrados, con esta indumentaria litúrgica, representaban toda clase de personajes, fuesen ángeles o apóstoles, piadosas mujeres o pastores de Belén.

La innovación amenazó destartalar al templo. El número de actores, requisados de entre el elemento laico, aumenta. La indumentaria litúrgica se convierte en aderezo convencional. Los textos se alargan y se expresan con el lenguaje que hablaban los fieles. El drama se salpica de ruidosas escenas cómicas que con el olor de incienso resultaban poco menos que irreverentes, tales como la carrera de San Juan y San Pedro hacia el sepulcro del Señor, siendo vitoreado el Apóstol más joven que llegaba primero, o la escena de las tres Marías regateando en la tienda del perfumista los bálsamos para unguir el cuerpo de Jesús sepultado. El presbiterio resulta insuficiente, y se construyen catafalcos y verdaderos escenarios en el interior del templo, con su correspondiente tramoya y cortina, que dejaban en suspenso al pueblo y pálida a la liturgia.

Es interesantísimo el testimonio de un obispo ruso, Abrahán de Ssusdal, que en 25 de marzo de 1438 asistió a un drama litúrgico representado, con motivo del Concilio de Florencia, en la iglesia de Santa María de esta ciudad. Este primitivo varón, salido de aquella parálisis de la liturgia oriental que inmovilizó al tiempo y al arte, quedó pasmado ante el fantástico espectáculo que nunca pudiera haber imaginado encontrar en la casa de Dios. Y para desahogar su enorme impresión se puso a describir con bastante deta-

lle el escenario con su tramoya y complicado mecanismo. En la parte superior vió aparecer al Padre eterno rodeado de centenares de lámparas de aceite llevadas por ángeles que imitaban el complicado sistema planetario. Vió a los Profetas envueltos en declamaciones, rayos y truenos, a los ángeles adoradores tocando instrumentos músicos. De pronto, de las alturas de esta sintetizada eternidad, se desprende, como una hoja tierna, un ángel bellísimo que, gracias a un curioso mecanismo, va a caer a los pies de la Virgen María, vestida de nieve y oro y sentada en un escabel junto a su cama, para anunciarle que ha de ser Madre de Dios. En este momento solemne el Padre eterno se alborozaba y con él todas las potestades celestes. De los pies de su trono se desata una lluvia de fuego, acompañada de truenos y música misteriosa, que se extiende por todo el templo sin que las chispas prendan en altares ni en los vestidos de los espectadores.

El obispo confiesa su incapacidad para explicar muchas otras cosas que cree imposible detallar por maravillosas e indescriptibles.

Pero lo más asombroso es que en medio de tanta fastuosidad y fantasía el espectáculo no perdía popularidad. El mismo obispo ruso reproduce en su escrito, que no ha mucho Oskar Fischel dió a conocer, un fragmento del diálogo entre la Virgen y el Arcángel San Gabriel, que a él le produjo gran impresión y que hoy día se consideraría una chabacanada. Cuando el Arcángel se introduce en la habitación de María, ésta se espanta y enoja, y con voz virginal, pero trémula de indignación, apostrofa al embajador celeste en esta forma: "Oh joven, ¿cómo te has atrevido a franquear el umbral de la casa y penetrar hasta aquí dentro? ¿Qué palabras son éstas tan disparatadas de que Dios se ha de hacer hombre en mis entrañas? No puedo dar crédito a tu discurso, puesto que no conozco a ningún varón ni he de hacer uso de los desposorios. Procura alejarte pronto de aquí, joven, a fin de que José no te encuentre en mi casa y te parta la cabeza con el hacha. Te suplico que te marches, de lo contrario va a echarme también a mí de la casa".

Al considerar el efecto que este diálogo produjo en el ánimo del obispo ruso, uno puede formarse idea de la enorme tensión que produciría en el pueblo viendo el peligro que corría la redención del mundo por un malentendido que afortunadamente no tardaba en desvanecerse. Y por este y semejantes caminos uno puede figurarse la decisiva y pintoresca repercusión que la escenificación del dogma había de tener en el léxico de la iconografía religiosa, y en especial en la de la Pasión, que ya de sí revestía caracteres tan épicos y trágicos.

Las columnatas del templo y las ordenaciones sinodales obligaron a trasladar esos espectáculos sagrados a la plaza pública, y allí, bajo la luz del sol y la libertad del aire la reacción, fué enorme. Lo que antes duraba minutos y a lo sumo cuartos de hora se prolongó durante días. En 1384, en Baldeemar (Alemania), para no cansar al público, la Pasión se interrumpía des-

pués del Santo Entierro, y al día siguiente se reanudaba hasta terminar con la escena de la Ascensión. Ya en 1298, en Cividale (Italia), la sacra representación duraba varios días. En Londres, en el año 1384, duraba cinco días, y se sabe que en 1405 ocupaba al pueblo fiel por espacio de siete.

En plena plaza pública el elemento popular se desbordó hasta lo grotesco e irreverente, y la gente lloraba y reía a un mismo tiempo con una espontaneidad desconocida desde muchos siglos que no contaban con otro grandioso espectáculo que la guerra o la liturgia. Quizá nunca la Pasión escrita o pintada había tenido una reproducción tan viva y auténtica. Gracias a esta circunvolución pintoresca del popularismo el alma cristiana pudo hacerse cargo de los pormenores e incidentes de la montaña del Calvario y de la ominosa y nauseabunda oleada de grotesco e inícuo que empujó a la Víctima hasta su cumbre.

El tema se salió del ambiente ficticio de las homilías y de la poesía, de los tratados teológicos o de las meditaciones místicas, y se plantó en medio de la calle, y el Cristo volvía a encontrarse con sus paisanos, llorando unos y riéndose otros, buenos unos e ingratos otros, sin olor de incienso ni claridades de ventanal, obligado a soportar hedores de ciudad, tropezando de veras con los guijarros del tosco pavimento, y, en lugar del canto eclesiástico, coreado por el ruido de enseres caseros y tráfico de tiendas y tabernas que su Pasión ponía en movimiento.

La iconografía de los siglos XV al XVII reproduce esta Pasión, que se desbordaba por la boca de varios escenarios de la plaza pública, o discurría estrujada entre las paredes de las ciudades y burgos para desembocar con toda su furia en el próximo Calvario de las afueras. Y es indudable que nunca la Pasión ha sido plásticamente expresada con mayor veracidad y acidez, nunca ha tenido una traducción más realista y contradictoria propia de las tragedias en que intervienen el alma y los puños de la masa humana. El Cristo, apacible y derrotado, volvía a morir en medio de vociferaciones y carcajadas, en medio de miserables altercados dignos de los que se disputaron su túnica inconsútil, en medio de las dialécticas ironías de los señores Pontífices que se sintieron estimulados por los clavos que sujetaban a la Víctima, en medio de las andanadas grotescas y groseras de un pueblo que se había precipitado a su alrededor para llenar el vacío de los Apóstoles.

Esta iconografía realista de la Pasión se explica por la impresión enorme que los dramas sacros producían en el pueblo, que afortunadamente en aquella época constaba de ricos y pobres, artistas y braceros, literatos y analfabetos. Y cada cual a través de su respectiva cofradía, gremio o bolsillo dejó impresos en el arte religioso sus sentimientos atizados por la liturgia y el drama popular. En la actual Exposición se pueden contemplar varias de estas *Pasiones* que suben hacia la cumbre del Gólgota como una marea tumultuosa que arrastra toda clase de anécdotas.

Pero además hay que recordar que estos conjuntos escénicos, y a veces sus mismos textos, eran arreglados por famosos pintores y escultores, que luego en sus obras no podían substraerse de pintar la *Pasión* de su localidad, poblada de sus amigos y enemigos, entre los cuales distribuían los enconados papeles, amenizada con las perspectivas e incidentes que jalonaban el curso de la representación.

Sabemos del pintor tirolés Vigilio Raber que con motivo de la representación de la *Pasión* pintó las alas de los ángeles y los vestidos de los demonios, y en la tienda de un curtidor compró colas de vaca para éstos. Por otra parte arregló los textos y partituras musicales del drama. El mismo artista, en la *Pasión* de Bolzen, el año 1514, tuvo a su cargo el papel de Judas. Y lo que sucedía en Inglaterra, Suiza, Francia e Italia, pasaba exactamente en nuestro país en donde no había ciudad ni villorrio que no tuviera su *Pasión*. Unas veces localizada en la plaza pública, otras con carácter itinerante y procesional recorría las diferentes callejuelas en diferentes puntos de las cuales se situaban los pasos de que constaba el drama sacro.

El Renacimiento y también la liturgia recuperada paralizaron toda esta avalancha de dramatismo hostigado por las tres cruces. Los actores se convirtieron en estatuas y el Calvario en una Academia. La *Pasión* volvió a un nuevo hieratismo muy diferente del primitivo hieratismo teológico, que llegaba al alma primitiva y teologizada. El nuevo hieratismo era profano y se detenía en los sentidos. Fué una etiqueta aristocrática que apagó el clamoreo, entorpeció la gesticulación y lo transformó todo en espectáculo inodoro y elegante.

* * *

Esta es la parábola que a simple vista describe el tema de la *Pasión* disparado por los artistas que en diferentes épocas colaboraron en la iconografía. Si entramos más a fondo habrá que rectificar algunos conceptos bastante frecuentes, no sólo entre aficionados sino también entre expertos en arte religioso.

Hay una idea muy divulgada de que el tema de la *Crucifixión*, cima y resumen de toda la *Pasión*, apareció en época tardía y con un aspecto simbólico o mayestático, atiborrado de teología o de reverencia clasicista (helenista). Se cree, además, que el realismo (no lo pintoresco) de esta escena empieza en la época del humanismo (desde el siglo XIII) cuando la *devotio moderna* hizo tambalear el sentimiento religioso, y que el *Crucificado* apareció primeramente vestido con túnica, que luego fué substituída por una toalla a fin de dar mayor prestancia anatómica y hacer resaltar más las torturas del cuerpo que las del alma de Jesús agonizante.

Un autor tan experto como Dobber (*Jahrbuch der preuss. Kunstsamml.*

I p. 44) todavía da como verídicas las siguientes etapas de la supuesta evolución del tema que comentamos: al principio existen solamente veladas alusiones al Crucifijo; más tarde se representa de una manera simbólica (Agnus Dei); un poco más tarde aparece Cristo llevando la cruz (sarcófago de Probus), y de una manera semisimbólica en las famosas columnas esculpidas del ciborio de San Marcos, de Venecia (el Agnus Dei sobre la cruz). La etapa final es el Crucifijo propiamente dicho.

Esta evolución iconográfica de la Crucifixión tiene un perfil muy elegante, pero falso.

No se ha hallado ninguna huella del Crucifijo en el siglo primero de la Era cristiana. La emocionada proximidad con el trágico suceso del Calvario, junto con la persecución e interinidad de un cristianismo reciente paralizaron sin duda las manos y la ocurrencia artística del muy problemático pintor cristiano que existió en aquella época.

Pero existe un reducido grupo de monumentos, que van del siglo II al VI, científicamente comprobados, que confirman la existencia del tema iconográfico del Crucifijo en aquellos tiempos. Estos monumentos son creaciones de arte industrial (gemas grabadas, ampullas o botellitas de plomo de Monza, etcétera) que sin duda alguna reproducían composiciones monumentales. El mismo Crucifijo blasfemo, la famosa caricatura del Crucificado, perteneciente al siglo III y que se encontró grabada en los muros del Palatino, no pudo ser sugerida ni comprendida sin que algún otro monumento representando a Cristo en la cruz sirviera de punto de comparación. Por la biografía de San Gregorio, apóstol de la Armenia, sabemos que antes de Constantino ya existía en Oriente el Crucifijo. Por unos versos del *Dittochaeum* (de fines del siglo IV) del poeta español Prudencio, destinados a ilustrar las composiciones iconográficas de basílicas españolas, sabemos que entre ellas figuraba la Crucifixión, y que tanto por el *Dittochaeum* de Prudencio, como por los *Tituli* de San Ambrosio y las composiciones de San Paulino de Nola, nos es permitido deducir que desde los siglos III y IV existía un ciclo muy desarrollado de pinturas bíblicas que eran integradas por temas que se creían de época mucho más reciente.

Ahora bien, en esta primitiva iconografía de la Crucifixión encontramos dos tipos simultáneos que encarnan dos tendencias diferentes: Un tipo realista, sin atenuantes ni paliativos de carácter ideológico, que presenta a Cristo crucificado completamente desnudo o con un simple *perizoma* o *subligaculum* (la mínima expresión de toalla en la cintura). Un segundo tipo presenta a Cristo crucificado vestido con una túnica sin mangas (*colobium*) o con mangas a manera de dalmática.

El primer tipo es el tipo helenístico emparentado con la estatuaria clásica y desnuda, y con la ideología heroica de la época intoxicada de elegante mitología. El segundo tipo, Crucificado vestido, es un producto oriental y,

más concretamente, obra de artistas y teólogos sirios (Antioquía, Jerusalén, Nazareth). Este tipo de Crucifixión permanece en Oriente hasta la época de la persecución iconoclasta en que, con los artistas orientales, emigra hacia Occidente enriqueciéndose de simbolismo, de conceptos y de misterioso prestigio. De este tipo deriva la modalidad tan catalana que conocemos bajo el nombre de *Majestat*.

Ambos tipos de Crucificado son igualmente antiguos y simultáneos. Pero esta simultaneidad fué todavía más fuerte desde el siglo IV en que el mundo oriental y el helenístico se pusieron en intensa comunicación. Esta convivencia del Crucificado vestido y desnudo continuó en plena Edad Media, y aún algunas veces en un mismo códice (*Salterio de Utrecht*). De manera que, como insinúa Strzygowski (*Der Bilderkreis der Griechischen Physiologus*, p. 86), la túnica en el Crucificado no puede ser un detalle para datar una representación de esta clase.

Este tipo del Crucifijo perdura, sobre todo en España, hasta el siglo XVIII, pero de una manera exótica y aún ambigua, debido a sus contactos con la leyenda de Santa Liberada. Y el tipo que prevalece es el del Crucificado desnudo que adopta todas las posturas y contorsiones del arte en sus diferentes épocas.

* * *

Desde los comienzos del arte cristiano se advierte el empeño de relatar gráficamente todo el proceso de la Crucifixión, sus ignominiosos precedentes y sus gloriosas consecuencias.

En la pintura catacumbal no se encuentra ningún tema de la Pasión, lo que se explica en parte por el carácter estrictamente funerario de aquella decoración que no tenía por finalidad el instruir a los fieles sino el darles temas de oración para impetrar el eterno descanso de los difuntos. Su programa iconográfico es equivalente al de la antiquísima Letanía de los agonizantes que, para atraerse el auxilio de Dios en favor de los muertos, despliega una serie de episodios bíblicos que ponen de relieve en casos muy apurados la facilidad y eficacia portentosa de la intervención divina.

Un hecho de gran importancia, que señaló el rumbo triunfante de la iconografía de la Pasión, fué la invención de los Santos Lugares, en Jerusalén. Constantino el Grande convirtió estos lugares de ignominia y dolor en grandes monumentos que dieron un carácter triunfal a diferentes pasos de la Pasión.

Su inmediata repercusión la encontramos en la escultura de los sarcófagos del siglo IV, que debido a la grandísima escasez de estatuaria cristiana en aquellos tiempos, podemos considerar como grandes monumentos. En

estos sarcófagos aparecen la Entrada de Jesús en Jerusalén, el Lavatorio, el Beso de Judas, el Prendimiento, la Sentencia de Pilatos, Coronación de espinas, y Jesús con la cruz auestas. La Crucifixión, que chocaba con no pocos prejuicios estéticos e ideológicos, se encuentra substituída por la Cruz triunfal, o bien figurada de una manera tipológica y alegórica por medio de escenas dolorosas del Antiguo Testamento o de la vida de los Príncipes de los Apóstoles.

A fines del siglo IV esta iconografía de la Pasión pasa a la pequeña escultura en marfil, madera y piedra, la cual, junto con la miniatura, divulgó temas que los artistas aprovecharon para la decoración monumental de las basílicas. Desde esta época hasta el siglo IX se encuentran definitivamente constituidos ciclos completos de la Pasión del Señor, de carácter tipológico o puramente histórico, y algunas veces de carácter litúrgico como ilustración de las principales solemnidades del Año Eclesiástico.

Característica general de esta incipiente iconografía es su aspecto clásico tenuemente animado de un espíritu y de una literatura nuevos. Los personajes se reducen a los más indispensables; la indumentaria no tiene color local; la mímica es lenta y fría; el escenario no pasa de ser una simple alusión topográfica, con una atmósfera enrarecida propicia al símbolo y a la alegoría.

La Edad Media, animada por la Mística y el Drama litúrgico, dió vida, movimiento y color local a esta iconografía de la Pasión. La Edad Media descubrió las tres dimensiones del dolor de Cristo, es decir, su *Gestación tipológica* en diferentes entrañas y personajes del Antiguo Testamento (Biblia de los Pobres, Espejo de la Salvación del hombre, etc.), su *Realidad histórica* y su *Continuación y eficacia* en la Liturgia (Misa, Sacramentos).

A partir del siglo XIV todos estos temas y direcciones toman una amplitud y un énfasis extraordinarios, invadiendo los retablos, los ventanales, tapiecerías, y la escultura monumental, que experimentan una indescriptible locuacidad.

En medio de este grandioso panorama iconográfico, en que santos y fieles se complacen devotamente en los sufrimientos y angustias del Señor, se descubre una nueva y cuarta dimensión de la Pasión, que es su *Mística*, la cual brinda nuevos recursos para revelar la profundidad del dolor de Cristo, y al mismo tiempo saciar con nuevo y más selecto alimento la devota voracidad de los cristianos. La Mística de la Pasión crea nuevos temas que rozan ligeramente la zona de la historia. Estos temas son el *Apuro de Dios*, el *Cristo de la compasión*, la *Piedad*, las *Armas (llagas) de Cristo*, la *Lamentación sobre Cristo muerto*, las nuevas *Cáidas de Jesús*, el *Lagar de la Pasión*, etc., etc.

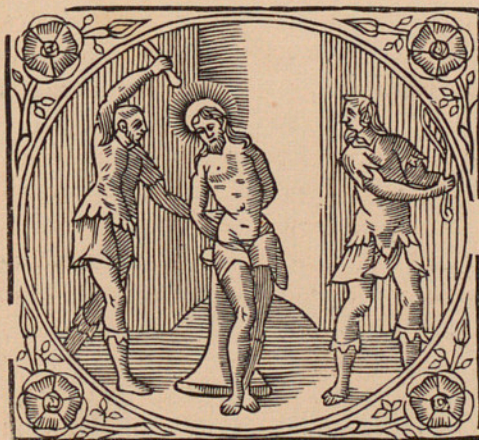
Los populares Dramas de la Pasión no inventaron ningún tema nuevo. Su influencia en el arte religioso se redujo a resolver a los artistas a que tras-

ladaran la Pasión, de la cumbre del Gólgota, a las plazas y calles de sus respectivas localidades; a que se aumentara el número y lo pintoresco de la comparsa; a localizar la acción y la indumentaria de los personajes no sagrados. En una palabra, a insertar la muerte de Cristo en la vida de cada día.

Extinguida la Edad Media, que no en todos los países se extinguió en el mismo momento, la Pasión se bifurca. Por una parte se reduce la escenificación y se aumenta lo que podríamos llamar la armonía del dolor, que deja adivinarse a través de una musculatura de tensión clásica. Por otra parte la Pasión se orienta hacia un desenfrenado naturalismo que, con los mismos personajes, crea nuevas situaciones. A este propósito el arte emplea toda clase de recursos: ojos y lágrimas de vidrio, anatomías y encarnaciones de sala de disección, vestidos y pelo postizos; actitudes declamatorias.

Todo esto está de acuerdo con una literatura piadosa de regusto editorial, que barre a los antiguos místicos y a los textos litúrgicos. Surge una piedad nueva y delicuescente, digno reflejo de la cultura y de la incultura de la época, que se nutre de todas las exterioridades sentimentalistas de la Pasión, hasta llegar a no saber ya interpretar los emocionantes temas que la Mística medieval le había creado.

Hoy día, la imagen de Jesús sufre la pasión del cartón-piedra o escayola a través de catorce improperios artísticos colocados interinamente sobre los muros de nuestras iglesias como otros tantos reclamos para provocar un pasajero espasmo de dolor.



ICONOGRAFÍA DE LA PASION

(COMENTARIO A LA EXPOSICIÓN)

ICONGRAFIA DE LA PASION
CONSTITUCION DE LA PASION

1. *Entrada de Jesús en Jerusalén.* — El ciclo de la Pasión regularmente empieza con este episodio. No falta nunca en los grandes conjuntos de estas escenas de los siglos XI al XVI. Es un tema muy frecuente en la primitiva escultura cristiana de sarcófagos, en donde se encuentra reducido a su mínima expresión: Cristo montado sobre el asno, unos rapaces encaramados sobre un árbol, y uno o dos Apóstoles

La procesión del Domingo de Ramos contribuyó a desarrollar rápidamente esta embrionaria representación, dándole un aspecto bullicioso y fuerte color local. El grupo primitivo se convierte en numeroso cortejo que se mueve de izquierda a derecha en dirección a las puertas de la ciudad de Jerusalén, que rebosa de gentes en sus murallas y ventanas. Un grupo de niños se quitan túnicas y mantos para extenderlos a los pies de Jesús, el cual sentado sobre el pollino tiene con la izquierda las riendas y con la derecha bendice a las multitudes. Cerca de Jesús hay un árbol en cuyas ramas se advierte a un hombre que muchas veces se acostumbra a identificarlo, impropriamente, con Zaqueo. Otras veces, y es lo más corriente, hay en él varios chiquillos desgajando ramas para echarlas al paso de Jesús. Un ejemplo antiguo digno de ser mencionado es la Entrada a Jerusalén que figura en la decoración mural que decora el ábside central de la iglesia de Barbará (Sabadell), siglo XIII. En la Biblia de Ripoll (siglo XI) dos mujeres (¿Marta y María?) cogen dátiles de una palmera.

En la pintura gótica este tema no tiene la importancia que era de esperar. La estructura de los retablos no se prestaba a ello. Y la escultura estaba relegada a los capiteles y condenada también a la sobriedad iconográfica.

Durante el Renacimiento este tema se desborda con todo lo que hay de bullicioso y pintoresco. La muchedumbre rompe el cordón románico y gótico y se precipita alrededor de Jesús que, con su indumentaria clásica, flota sobre un gentío de época (núm. 1).

El pequeño relieve en cera, que figura en esta exposición (núm. 2), nos da idea de las estrecheces dentro de las cuales encerraba la escultura a este tema. Nótese aquí la postura de Jesús cabalgando como un jinete sobre el asno. En las representaciones primitivas Jesús está sentado sobre el animal, con las dos piernas hacia el espectador.

En esta postura de jinete se presenta siempre en aquellos grupos escultóricos conocidos bajo el nombre del *Asno de Ramos*, que en otros países tuvo tanta aceptación. Consistía en la figura de Jesús, tallada en madera, sentado a horcajadas sobre el asno, igualmente de talla. El grupo iba instalado sobre una plataforma con cuatro ruedas, y hasta últimos del siglo XVIII era llevado con gran jolgorio en procesión. Esta costumbre, según parece, estuvo muy arraigada en Suiza, Alsacia, Baviera, Austria y alguna que otra región de Alemania. Algunos de estos grupos son verdaderas obras de arte debidas a famosos escultores.

2. *El Lavatorio de los pies*. — El ciclo completo de la Pasión intercalaba entre la Entrada en Jerusalén y la Última Cena varios temas actualmente casi del todo olvidados. Estos eran los siguientes: la Expulsión de los mercaderes del Templo (S. Mateo, XI, 15-17); Jesús despidiéndose de sus discípulos (S. Juan, XVII); Despedida de Jesús y la Virgen, y el Pago de las treinta monedas de plata a Judas. Estos dos últimos temas no son mencionados en los Evangelios.

El Lavatorio de los pies lo encontramos descrito en el Evangelio de San Juan (XIII, 1-20). Es el verdadero atrio de la Pasión. Aparece ya en los primitivos sarcófagos cristianos de Arlés y Roma, reducido también a la mínima expresión. Tampoco falta en las miniaturas de códices primitivos, tales como el Evangelio de Cambridge (siglo VI). En estas antiguas miniaturas la escena se localiza ya en un interior. El número de Apóstoles no es fijo, y generalmente siempre se representa a Jesús arrodillado delante de San Pedro y disponiéndose a lavar los pies al Apóstol, que se resiste.

Es curioso que esta escena, que tiene su consagración en una ceremonia litúrgica muy popular, sea tan rara en la escultura románica y gótica. Y fuera de la gran pintura italiana no ha tenido tampoco mucha suerte en nuestra pintura medieval.

3. *Última Cena*. — Este tema es representado desde el siglo II en las pinturas catacumbales, pero de una manera simbólica, por medio del milagro de las Bodas de Caná, la Multiplicación de panes y peces y la Comida de los siete junto al lago de Genezaret. Estos episodios, que son otros tantos prototipos de la Eucaristía, tienen su máxima expresión en las composiciones más antiguas.

La Última Cena propiamente dicha no aparece hasta el siglo VI: en el Codex Rossanensis, Codex de Rabbula, mosaicos de S. Apollinare Nuovo de Ravena.

Este tema consta de tres episodios basados en los relatos de los cuatro Evangelios: la Comida del Cordero pascual, el Descubrimiento de la traición de Judas y la Institución del Banquete eucarístico. El primer episodio ha sido muy raramente representado por el arte cristiano. Tanto la liturgia como el arte dieron la máxima importancia a la Institución de la Eucaristía. Pero en las grandes composiciones de refectorios toscanos se dió excesiva importancia al tema accesorio de la traición de Jesús puesta de manifiesto en el decurso del banquete.

Es muy interesante la Última Cena figurada en los mosaicos de San Apollinare Nuovo de Ravena, porque está íntimamente relacionada con los vagorosos banquetes eucarísticos de las pinturas catacumbales. Tiene la misma disposición: los personajes están echados en forma semicircular junto a la mesa sobre la cual hay dos peces y panes. Pero aquí Jesucristo está plenamente caracterizado: lleva el nimbo cruciforme y con la diestra bendice. Queda, pues, consumada la transición, y además la vaguedad material de las primitivas representaciones de las Catacumbas adquiere pleno sentido y precisión. Este tipo de la Última Cena, destinado a hacer este traspaso iconográfico, desaparece rápidamente y por completo del arte cristiano. En la Biblia de Ripoll la mesa (sigma) tiene la misma forma semicircular, pero Jesús y los Apóstoles están sentados y no echados, según parece, y no observan la clásica colocación.

Para dar mayor expresividad eucarística a este episodio de la Última Cena, se acostumbró en Oriente, ya en el siglo VI, a darle un aspecto ritual. Ni Cristo ni los Apóstoles están sentados, sino que la escena se dispone en la forma del primitivo rito de la Comunión. Jesucristo, de pie, distribuye el Pan consagrado a los Apóstoles, que uno tras otro se acercan a El. Uno de los Apóstoles ha recibido ya la Comunión y, con las manos levantadas, da gracias. En una siguiente miniatura del mismo Codex Rossanensis vemos de nuevo a Jesús que, con el cáliz, da a beber su sangre a los Apóstoles.

Esta modalidad ritual de la Última Cena tuvo mejor suerte y duración. No sólo se encuentra en miniaturas de los siglos VI al IX, sino que en el siglo XI la encontramos en los mosaicos bizantinos de la Catedral de Kiew. En Rusia este tipo de Última Cena persistió hasta fines de la Edad Media.

Del arte bizantino pasó al italiano y Fra Angélico le dió un carácter completamente occidental. En 1512 Luca Signorelli todavía lo repite en sus pinturas de la Catedral de Cortona. Posteriormente Poussain y Overbeck.

Desde el siglo IX tanto en Oriente como en Occidente la Última Cena toma un cariz histórico. Hay empeño en hacer constar de una manera inequívoca que se trata del banquete que Jesús celebró con sus Apóstoles el 14

Nisan. Esta precisión histórica no la tiene ni la Cena abstracta de Ravena, ni la ritual del Codex Rossanensis o de Rabbula y sus derivados.

Nada podía dar un sello histórico más inequívoco que la traición de Judas. A este incidente accesorio se dió, pues, una importancia realmente excesiva. Pero otra circunstancia coadyuvó a introducir en la Última Cena la traición de Judas. En muchos Salterios se intercalaban entre los salmos escenas del Nuevo Testamento referentes a la Redención, y sucede que la Última Cena aparece al lado del Salmo 40 en el cual (vers. 10) figuran las palabras que Jesucristo en el Cenáculo citó para desenmascarar a Judas (S. Juan, XIII, 18).

Y hay que hacer constar que los Salterios eran más extendidos que los Evangelios y que los demás libros litúrgicos, porque para el rezo del Oficio divino se necesitaban más ejemplares.

En aras, pues de la Historia se sacrificó el verdadero carácter eucarístico de la Cena, y se dió desproporcionada importancia a la traición de Judas.

El tema de la traición de Judas hace su primera aparición en el mencionado Códice de Rossano (siglo VI) con la salvedad de que el miniaturista únicamente intenta representar la traición del Apóstol, porque en dos miniaturas precedentes ha representado ya la Comunión eucarística.

El tema penetra en el arte occidental, pudiéndose seguir su evolución desde el siglo IX. Acostúmbrase a atenerse al relato de San Juan, según el cual Jesús, para anunciar la traición de Judas, dió a éste un bocado. El otro detalle que no falla casi nunca es la postura de San Juan recostado ante el pecho de Jesús, que aprovecha la postura para preguntar disimuladamente al Maestro quién era el traidor.

A partir de esta época la Última Cena se desenvuelve siempre en un ambiente de traición. Únicamente rompe la monotonía la colocación de los Apóstoles o la diversidad de sentimientos que se reflejan en sus rostros. En todas las Santas Cenas que figuran en la actual Exposición se repite la misma fórmula y la misma preocupación (núms. 4, 5, 6).

Pero la Última Cena núm. 3, del Museo Diocesano de Solsona, obra avanzada de Jaime Ferrer (siglo XV), merece particular atención bajo muchos conceptos. La Cena está presentada bajo la opulencia señorial de un banquete de la época del pintor. Tiene interés la cerámica de reflejos metálicos que reproduce la forma y decoración de diferentes platos, fuentes y vajijas; lo tienen también los cubiertos, los manteles, los jarrones y los mismos panes con su forma casi litúrgica.

Hay un detalle muy singular, no obstante, que desde el punto de vista de la iconografía religiosa es el más importante. Jesús con la diestra bendice y con la siniestra sostiene el globo de la tierra. Es un detalle probablemente exclusivo de la pintura gótica catalana, y que Ferrer recoge de maestros anteriores. El mismo detalle lo encontramos en un fragmento de predela del

Museo Diocesano de Barcelona, obra de Pere Serra, pero aquí lo encontramos en circunstancia más apropiada. Jesucristo, bajo el aspecto de Creador y teniendo el globo terrestre en la mano, señala con la diestra hacia el sagrario que ocupaba el centro de la predela, mientras pronuncia las palabras de la consagración. La composición parece tener un aire polemista que no concuerda con el espíritu y la fe de la época, como si quisiera recordar que el que ha creado el mundo tiene sobrado poder para convertir el pan en su propia carne. Esta composición era propia para flanquear a la Reserva eucarística, pero es evidente que el globo terrestre no era el objeto más apropiado para una escena de carácter acentuadamente histórico, como es la Cena con la traición de Judas. La sorpresa mengua al considerar que la Cena de Solsona decoraba una predela. Y el pintor sentó en la mesa al mismo Cristo creador y bendiciente que más de una vez había visto junto al sagrario, que acostumbraba a estar situado en esta parte del retablo.

Otra sorpresa es la presencia de María Magdalena en este banquete, cuando su episodio tuvo lugar durante otro banquete.

A pesar de la gran boga del tema de la traición de Judas, el arte no olvidó representar la Institución de la Eucaristía, y trasladar la Última Cena dentro de un ambiente devoto y apacible. Uno de los ejemplos más destacados es la Última Cena de Dierick Bouts (siglo XV) en San Pedro de Lovaina. El pintor flamenco dió al banquete un aspecto señorial pero familiar, situándolo dentro de un interior aristocrático de la época, susprimiendo coronas y todo síntoma de trascendencia. Unicamente la majestad de Jesús y el fervor de los Apóstoles imprimen a la escena un sello de religiosidad y de misterio.

En España, país muy saturado de piedad eucarística, la Cena eucarística fué también representada con bastante frecuencia, pero no hasta el Renacimiento, en que Juan de Juanes dió a este acontecimiento histórico un aspecto de *Exposición mayor*.

En Alemania particularmente el grupo central de la Cena, Jesús y San Juan, fué recortado y convertido en un grupo escultórico y aislado a la manera de una imagen de culto. Juan de Juanes († 1579) lo hizo repetidamente con la figura central de Jesús teniendo levantada la sagrada Hostia. Un buen ejemplo de ello es el cuadro del Museo Diocesano de esta ciudad, núm. 7. Carlo Dolci lo había hecho también en su cuadro de la Galería de Dresde.

Finalmente merece notarse el curioso y poco frecuente detalle de un diminuto diablo que se introduce en la boca del traidor en el momento en que éste va para probar el bocado delator que le ha entregado Jesús. La intención es la de expresar plásticamente las palabras de San Juan (XIII, 27): "Después del bocado, en el mismo instante, entró en él (Judas) Satanás".

4. *Agonía de Cristo en el Huerto de Getsemaní.* (S. Mat. XXVI, 36-46, S. Marc. XIV, 32-42. S. Luc. XXII, 47-53). — Este tema aparece por primera vez (siglo VI) en los ya mencionados mosaicos de San Apollinare Nuovo de Ravena, en las columnas del ciborio de San Marcos de Venecia y en los Evangelarios de Rossano y de Cambridge. Desde el siglo XIV aparece regularmente en la sucesión de escenas que constituyen la Pasión. El tema es de origen oriental y fué divulgado por las primitivas miniaturas cristianas que lo introdujeron en el arte bizantino y en el arte italiano que se inspiró en él.

Jesús es representado siempre de rodillas y orando, rodeado de sus tres discípulos predilectos y dormidos: San Pedro con la espada, San Juan y Santiago. En las representaciones más complicadas, como en la del núm. 8, se ve en el fondo del huerto a los demás Apóstoles dormidos, y en dirección opuesta la turba capitaneada por Judas.

El Ángel consolador no aparece hasta el siglo XI (relieve de marfil del Museo Cívico de Bolonia). El cáliz, motivado por las palabras de Cristo (S. Mat. XXVI, 39), hacia el cual Jesús dirige los ojos y las manos, es un detalle bastante frecuente en el siglo XIV. Raramente e impropriamente se representa algunas veces la Hostia sobre el cáliz. No es raro el que el ángel, en lugar del cáliz, presente a Jesús la cruz. En representaciones más antiguas (siglo VII) de este tema suele aparecer en lo alto la mano o el busto del Padre eterno. Fra Angélico sitúa la escena cerca de la casa de Marta y María, las cuales aparecen rezando.

Los elementos esenciales de este tema iconográfico no suelen variar mucho. Varía lo pintoresco, el aspecto señorial o rústico del escenario, las estructuras arquitectónicas más o menos ruinosas que señalan un acceso, las perspectivas. Y sobre todo varía la actitud de Cristo que ya en la pintura gótica deja su actitud serena, y con el tiempo va adoptando un aspecto aterrador.

En el siglo XV la figura de Jesús en el Huerto muchas veces se separa de la "suite" de la Pasión para formar un grupo de carácter devocional que se suele presentar con una perspectiva de teatro. Alguna que otra vez, para representar plásticamente la triple oración de Jesús, se le representa tres veces en diferentes lugares del mismo huerto. (Fresco de S. Maria in Vía Lata de Roma, de la primera mitad del siglo VII).

5. *El Beso de Judas y Prendimiento.* (S. Mat. XXVI, 47-56. San Marc. XIV, 43-52. S. Luc. XXII, 47-53). — Este tema consta de tres momentos: el Beso de Judas, el Prendimiento y el incidente de Malco.

Este tema hace su primera aparición en los tantas veces citados mosaicos de San Apollinare Nuovo de Ravena (siglo VI). El tema se reduce a una gran simplicidad y a una tranquilidad clásica respaldada por el fondo

de oro. El abrazo de Judas llega a aparecer afectuoso. Un soldado va a poner la mano sobre el hombro de Jesús. San Pedro sobre el puño de la espada. Todo se sucede sin tumulto ni dramatismo.

En un sarcófago de Verona y en dos del sur de Francia se representa exclusivamente el Beso de Judas. En cambio, en el que se supone ser el sarcófago de Santa María Magdalena, el Beso de Judas y el Prendimiento son representados separadamente. En el Evangeliario de Cambridge (siglo VI) la escena tiene tres momentos: el Beso de Judas, el Derrumbamiento de la soldadesca, y el Prendimiento. En otros monumentos de la misma época se representa el incidente de Malco. En la Biblia de Ripoll se representan separadamente el Beso de Judas y el Prendimiento, sin alusión alguna al incidente de Malco.

En nuestra pintura gótica, lo mismo que en la italiana de la misma época, acostumbran a aparecer simultáneamente los tres momentos de la escena de Getsemaní. En la tabla de Borrásá (núm. 10) la triple escena se desarrolla, a pesar de la lucha entre Pedro y Malco, en un sosiego digno de su fondo de oro. De no estar al corriente del asunto, creeríamos encontrarnos entre amigos. El artista ha hecho todo lo posible para dar al rostro de Judas un aspecto desagradable, y para ello se ha contentado, según costumbre, en afilar su nariz al estilo de los judíos que acechaban por el Call. No hay señal de soldados, lanzas y linternas. Un hacha de viento ilumina toda la escena. El esbirro que va a echar la sogá al cuello de Jesús parece que no se atreva y desvíe la mirada.

Nótese que San Pedro hiere al siervo de Pilatos con un cuchillo y no con una espada, como en épocas anteriores. Este detalle es frecuente en la pintura italiana, de donde pasó a la nuestra. En cambio en la tabla núm. 11 San Pedro envaina la espada de la cual acaba de servirse, mientras Jesús, con la oreja del siervo entre el índice y el pulgar, se dispone a curarlo.

En esta tabla, que pertenece a una nueva época y a un nuevo estilo, las tres escenas forman un solo tumulto en el cual se mezclan soldados y paisanos. La atmósfera es de dureza y encarnizamiento. El mismo San Pedro bajo la severa mirada del Maestro, envaina la espada con mal disimulada contrariedad. Los rostros de la mesnada, si no son grotescos, tienen la dureza de Signorelli. El mismo Jesús, eje apacible de todo este asalto, tiene una árida expresión de disgusto e inhibición. Véase en el núm. 14 una interesante modalidad del mismo tema.

La tabla núm. 12, que reproduce una pintura y un triple grabado (1510) de Dürer, nos da idea de la complicación y dramatismo, por no decir brutalidad, a que llegó este tema. Toda la furia militar y popular se unen para arrastrar a la Víctima inocente, que parece retrasarse como si esperase la llegada de las legiones de ángeles. La indumentaria da al tumulto un colorido de época.

En el fondo del paisaje se desarrolla una cuarta escena que San Marcos es el único evangelista que la describe (XIV, 51-5). Un soldado persigue a un hombre desnudo que busca la salida del huerto. "Un cierto joven le seguía (a Jesús) envuelto en una sábana sobre el cuerpo desnudo, y trataron de apoderarse de él; más él, dejando la sábana en sus manos, huyó desnudo". Algunos escritores eclesiásticos, como San Ambrosio, San Gregorio Magno y otros identificaron a este joven con San Juan evangelista. Otros vieron en él al propietario del Huerto de Getsemaní; por esto los italianos lo apellidaban "l'ortolano".

El episodio del Huerto de Getsemaní, tratado por el Renacimiento, cayó en el melodrama, como un pretexto para actitudes gallardas y difíciles, que ponían a prueba los recursos del pintor (núm. 13). No obstante Van Dyck, en su cuadro del Museo del Prado, da a la escena un aspecto de gran dignidad y nobleza.

6. *La Flagelación*. (S. Mat. XXVII, 26. S. Marc. XV, 15. San Luc. XXIII, 16. S. Juan XIX, 1). — Es un tema desconocido por el arte cristiano antiguo anterior al siglo X. Aparece por primera vez en el Codex Egberti, luego en San Urbano alla Cafarella de Roma, en San Zenón de Verona. En estas primitivas representaciones Jesús aparece vestido y en presencia de Pilatos. A partir del siglo XII lleva únicamente una toalla o lienzo atado a su cintura. En los Salterios del siglo XIII este tema es representado con bastante frecuencia. Pilatos tarda en desaparecer de esta escena. Duccio, en sus pinturas de la Catedral de Siena, obliga al gobernador romano a presenciarse y aún a ordenar su ejecución. Desde el siglo XV la escena lleva hasta un extremo repugnante la furia y bestialidad de los verdugos a fin de contrastar más y más la serena mansedumbre de Jesús (Gregorio Hernández, en la Catedral de Plasencia).

Desde el siglo XVI el Salvador es atado a una columna realizada según el modelo de la que se venera como auténtica en Santa Práxedes, de Roma. Núms. 15 bis, 16 y 16 bis.

Es una característica muy española el presentar a Jesús atado a la columna, solo y cubierto de heridas y sangre, como puede verse en la Tabla núm. 17. De la escena han desaparecido los verdugos, dejando en el suelo los azotes y los vestidos de Jesús. El episodio, pues, se ha convertido en un tema de devoción a la manera del otro tema devocional conocido bajo el nombre de Cristo de Piedad o Varón de dolores. El tema, abandonando su realidad histórica, se dirige a excitar la piedad y compasión de los fieles.

En nuestro país abunda mucho este tema iconográfico. La escultura número 18 representa una modalidad renacentista del mismo. Pueden seguirse diferentes vicisitudes del Cristo solo y flagelado en la columna en diferentes iglesias españolas (San Miguel, de Segovia, por Van Dyck; Nuestra Señora

ra de las Angustias, Valladolid; Convento de Santa Clara, Toro; Catedral de Segovia, etc., etc.).

7. *La Coronación de espinas* (S. Mat. XXVII, 27-30. S. Marc. XV, 17-20. S. Juan XIX, 2-3). — Una sola vez se encuentra este tema en el arte cristiano antiguo (Catacumbas de San Pretextato, siglo II), aunque su identificación no es por todos aceptada. Consta ya claramente en el famoso sarcófago (siglo IV) del Museo de Letrán. El soldado romano coloca suavemente la corona sobre la cabeza de Jesús sin que éste dé muestras de dolor. En los ciclos góticos de la Pasión este tema continúa siendo raro, a pesar de que en la Biblia de Ripoll (siglo XI) figure con detalles interesantes, por ejemplo, el de la corona de espinas en forma de nimbo. Desde el siglo XIV Jesús es representado sentado en el momento de la coronación.

La escena, sobre todo en el Renacimiento, tiende a un intenso naturalismo con el fin de avivar más y más la piedad de los fieles o poner de manifiesto los recursos técnicos del artista.

El núm. 17 bis presenta un modelo gótico tardío (siglo XVI) de esta escena complementada con la escena de la Flagelación y del *Ecce Homo* que aparecen en la galería. Es típico el gesto de los sayones prensando la corona de espinas sobre la cabeza de Jesús.

8. *El "Ecce Homo"*. (S. Juan XIX, 4-5). — He aquí iconográficamente la más reciente de todas las escenas de la Pasión. No se encuentra en manuscritos ni en los diferentes ciclos de la primitiva Edad Media. En el *Codex Egberti* (siglo X) hay únicamente una apariencia de este tema, puesto que Jesús no lleva corona de espinas ni presenta señales de malos tratos. La miniatura únicamente indica el momento en que Pilatos entrega a Jesús a los sacerdotes y soldados, que se disponen a maltratarle. De todas maneras se adivina la intención del miniaturista de resumir las injurias de palabra y obra que en aquellos momentos tuvo que sufrir el Redentor.

Rogier Van der Weyden (siglo XV) es considerado el creador del tema "Ecce Homo" con su famosa pintura de la Galería Nacional de Londres, que repitió varias veces. Ya en el siglo XV este tema tomó un vuelo grandioso y muy espectacular a favor sin duda de las representaciones populares de la Pasión. Además fué en seguida popularizado por una gran profusión de grabados. Quintín Metsys (siglos XV-XVI), en su tabla del Museo del Prado, da a esta escena una suntuosidad pocas veces igualada. Las pinturas italianas del siglo XVI glosaron magníficamente este tema.

Un detalle importante que no suele faltar en las más importantes representaciones es el de Pilatos lavándose las manos delante del pueblo. Es poco frecuente el detalle de un diablo que susurra a la oreja de Pilatos la fatal sentencia que había de quitar la vida a Jesús.

La pintura núm. 20 puede darnos alguna idea de la grandiosidad con que se desplegó esta escena que históricamente exigió tanta comparsaría. En la parte superior se ve a Pilatos presentando a Jesús a la turba, que aparece en la parte inferior de la escalera. A uno y otro lado de ésta soldados romanos montan la guardia.

La pintura núm. 21 nos da ya la escena reducida a un mínimo que falta poco para que quede convertida en imagen de devoción. Al lado de Cristo han quedado dos únicos personajes. El cuadro núm. 22 da la fórmula devota, seccionada completamente de la Historia, que se repetirá hasta lo indefinido, tanto en la pintura como en la escultura. Aquí el "Ecce Homo" es una imagen de devoción que concentra todos los sufrimientos.

El ciclo completo de la Pasión abarca otros episodios que no constan en la presente Exposición. Estos son: Jesús ante el Gran Consejo, la Negación de Pedro. (Véase el cuadro núm. 14 A, en el que una muper, acercando una vela, descubre al Apóstol, que niega a su Maestro), El Suicidio de Judas, Cristo delante de Pilatos, y los Improperios.

9. *El Cristo de Piedad* (imago pietatis). — La composición del *Ecce Homo* reducida a imagen de devoción, nos conduce a hablar de otra imagen que tuvo enorme difusión y que en la actualidad se confunde muchas veces con la que acabamos de describir. Es la imagen de *Cristo de Piedad*, que se relacionó en la Edad Media con un prodigio sucedido durante la Misa que estaba celebrando el Papa Gregorio Magno (siglos VI-VII) en la iglesia de Santa Croce, de Roma.

La primitiva y famosa biografía de Pablo Diácono (siglo VIII) nada dice acerca de este prodigio durante el cual Cristo, llagado y rodeado de los instrumentos de la Pasión, se apareció al gran Pontífice. Lo único que se sabe acerca de una prodigiosa Misa de San Gregorio es lo que él mismo refiere en sus Diálogos y que es lo siguiente: El Abad del monasterio de San Andrés en el Monte Celio de Roma, en donde habitaba San Gregorio, prohibió que se celebrara la misa de difuntos en sufragio del alma del monje Justus, que había infringido el voto de pobreza. A pesar de ello Gregorio ordenó que durante treinta días consecutivos se celebrara la misa para dicho monje. Pasado este tiempo Justus se apareció al Santo anunciándole que acababa de ser librado del Purgatorio. En este hecho se funda la piadosa costumbre de las llamadas misas gregorianas que se celebran sin interrupción durante treinta días en sufragio de fieles difuntos.

Pero en esta narración no se encuentra ningún vestigio de la famosa aparición de Jesús doliente. Esta imagen, en realidad, es anterior a esta tradición medieval, y tiene su origen en Oriente, y más concretamente en Jerusalén, de donde en la primera Edad Media pasó a Occidente. El prototipo bizantino presenta a Cristo medio desnudo, con los brazos cruzados

sobre el pecho, la cabeza inclinada hacia la derecha, y en pie delante de la cruz que lleva el título de: *Rey de la gloria*. Y en esta forma fué imitada esta composición en Occidente.

Entre el siglo XI y XII se encuentra a la figura de Jesús de pie dentro de un sepulcro, sin que sepamos a estas horas si la innovación es de origen oriental u occidental. El título de la cruz es cambiado y aparece el I.N.R.I., que le da un carácter propio de Occidente.

Este tema iconográfico debió su gran difusión a un pequeño mosaico que se hallaba en Santa Croce, de Roma y que en el siglo XIII fué labrado reproduciendo uno de los corrientes modelos bizantinos. Era una imagen que gozaba de extraordinarios privilegios e indulgencias, en tal forma que todo el mundo acudía a ella para alcanzar la misericordia de Dios en favor de los difuntos. Esta devoción se enlazó con la de las misas de San Gregorio y el Cristo de Piedad con la visión de que este Pontífice habla en sus Diálogos. Los instrumentos de la Pasión con que aparece rodeada esta imagen se explican porque en la iglesia de Santa Croce, en donde se sitúa la visión de San Gregorio, se guardan y veneran las reliquias de la Pasión.

Esta fusión y confusión tuvieron lugar en el siglo XV. Y la imagen se propagó rápidamente porque existía la creencia que el que rezara un Padrenuestro y un Avemaría delante de una de estas imágenes ganaba las mismas indulgencias que se lucraban con la visita a la iglesia romana de Santa Croce. Por esto se encuentra en la parte central de la mayoría de retablos y, en forma de relieves, en iglesias y claustros.

De esta composición iconográfica podemos señalar cinco versiones, las cuales están representadas en esta Exposición.

1.^a *El Cristo de Piedad solo*, medio desnudo, de pie, sin el sepulcro, con corona de espinas y las manos y costado atravesados. De este tipo puede darnos idea el precioso busto en alabastro policromado núm. 27, que probablemente perteneció a un retablo de piedra o a una hornacina de devoción. El pelo está ya dispuesto para recibir una corona de espinas postiza.

2.^a *El Cristo de Piedad en pie dentro del sepulcro, con el sudario colgando de la parte anterior*, en la forma que aparece en la tabla núm. 28. Detrás de Jesús está la Cruz, y los principales instrumentos de la Pasión (lanza, esponja, sogá). El Cristo conserva aún la primitiva posición de los brazos sobre el pecho, aunque más bajos que en el ejemplo anterior.

3.^a *El Cristo de Piedad con María y San Juan evangelista*, núm. 29, y con los mismos elementos que en el tipo anterior y otros muchos más que vienen a complicar la escena y recuerdan todos los incidentes de la Pasión. La escena se anima con un gran realismo: San Juan se abraza al cuerpo inánime de Cristo, y la Virgen, con la mano sobre la boca, intenta sofocar su llanto.

Nótese en lugar eminente la presencia de un cáliz que sirve para recoger la sangre de Jesús. No tiene nada que ver con el cáliz que aparece en algunas escenas de la Agonía en el Huerto de Getsemaní. Este cáliz indica el cambio de orientación de esta imagen, que de imagen de Pasión pasó a ser una imagen eucarística en consonancia con la piedad y las controversias propias de la época.

4.^a *El Cristo de Piedad es sostenido por dos ángeles.* El tema en manos de Bermejo, núm. 30, toma un énfasis decorativo y eucarístico extraordinarios. El precioso cáliz que está en el suelo abre su boca para recibir la sangre que el mismo Cristo exprime de su costado abierto. De esta dramática Misa los dos ángeles son el diácono y subdiácono revestidos con preciosas dalmáticas. Estas composiciones realmente habían de excitar la fe y devoción de los fieles al misterio de la Santa Misa, sobre todo si tenemos en cuenta la fama de diferentes prodigios eucarísticos en que la sangre jugaba el papel principal (hostias y corporales teñidos en sangre).

Esta alusión eucarística del Cristo de Piedad recrudesció en una forma muy rara como es la de que de las llagas del Salvador nacieran espigas y sarmientos con racimos. Son muy contados los casos de esta clase que se conocen. En nuestro país podemos señalar un Cristo echado en el suelo; de su costado salen espigas y racimos que van a parar a un cáliz. Junto a él está Santa Magdalena llorando (Instituto Amatller, vol. 26, Prov. Madrid).

5.^a *El Cristo de Piedad apareciéndose a San Gregorio mientras está celebrando la Misa.* La composición es complicada y requiere mayores proporciones. El sepulcro de Cristo forma como una predela sobre el altar. A veces Cristo aparece inanimado, otras veces exprime su costado entreabierto del cual brota un chorro de sangre que va a parar al cáliz del Pontífice. No faltan los instrumentos de la Pasión, y aumenta el número de personajes, ángeles, ministros de altar, cardenales (que a veces se han confundido con los Doctores de la Iglesia), etc., etc. En esta Exposición podemos señalar un magnífico ejemplo al pie de la tabla núm. 30 bis.

10. *Jesús con la cruz a cuestas.* (S. Mat. XXVII, 31-32. S. Marc. XV, 20-21. S. Luc. XXIII, 24-32. S. Juan XIX, 16-17). — Es interesante notar que los Sinópticos (Mateo, Marcos, Lucas) no dicen que el propio Jesucristo llevara la cruz al dirigirse al Calvario. San Juan lo hace notar rápidamente: "Tomaron, pues, a Jesús; que llevando su cruz salió al sitio llamado Calvario, que en hebreo se dice Gólgota". En el famoso sarcófago de la Pasión del Museo Laterano de Roma, en los mosaicos de San Apollinare Nuovo, de Ravena, y en las puertas de Santa Sabina, de Roma, Simón Cireneo lleva la cruz desde el momento en que el cortejo sale

de la casa de Pilatos. Esto puede significar que los autores de las obras mencionadas siguen el texto de los evangelios sinópticos, pero podría también tratarse de escenas pregnantes que engloban varios momentos de un mismo episodio.

Este tema, que tanta emoción había de despertar en la piedad medieval, aparece ya en los primitivos sarcófagos cristianos (siglo IV), en miniaturas y pequeños objetos de devoción, tales como el relieve de marfil del Museo Británico de Londres (siglo IV). Como es de suponer, la acción es sumariamente descrita y consta de los personajes más indispensables.

El arte medieval cubrió este camino del Calvario con numerosos incidentes que no constan en los evangelios y que fueron promovidos únicamente por la piedad, ansiosa de descubrir todos los angustiosos pormenores de la Pasión. Estos incidentes, que los cruzados y peregrinos habían podido reconstruir en su propio lugar con la ayuda de las tradiciones e itinerarios, crearon un verdadero *Vía-crucis* jalonado por diferentes estaciones que cambian de número según la época y que documentalmente aparecen en el siglo XV.

La primitiva simplicidad de este tema iconográfico fué alterada en el siglo XII con la presencia de María y de las otras piadosas mujeres que salen al paso del doloroso cortejo, y luego con la abundante comparsaría que acompaña a la Víctima. Lo que más impresionó a los fieles y a los artistas cristianos fueron las caídas de Jesús bajo el peso de la cruz, en tal forma que este episodio no tardó en convertirse en imagen devocional a la manera del Cristo con la cruz a cuestas señalado con el núm. 31.

La caída de Cristo, no mencionada por ningún evangelista, es un pretexto para describir con toda brutalidad la rabia y furia de los sayones, al mismo tiempo que la piedad y la compasión de las buenas almas que consuelan con su presencia a Jesús abatido, número 32. Este, desde el Renacimiento, aparece con corona de espinas, cosa desconocida en el arte antiguo y medieval de conformidad con los relatos evangélicos según los cuales, al ser despojado Jesús de su vestido irrisorio, le sería quitada también la corona de espinas.

Giotto fué de los primeros en rellenar esta escena con muchas figuras de judíos y sayones por una parte, y de María con piadosas mujeres por otra. La escena toma proporciones grandiosas, de las que puede darnos idea la tabla señalada con el núm. 33.

Como recurso de gran dramatismo aparece la soga en el cuello o cintura de Jesús. Es un detalle creado en Siria o Capadocia, y aceptado en Occidente hacia el siglo XIII. Probablemente esta soga proviene de las representaciones en que el Cristo no lleva la cruz a cuestas y va con las manos atadas con una cuerda que tiene un soldado, núm. 34.

Las caídas de Jesús fueron diferentes, según épocas y autores piadosos.

Pero hay una, que no se considera en el actual Vía-crucis y que ha caído completamente en olvido, y es la caída del Salvador en las aguas del torrente de Cedrón. Esta caída fué sugerida por las palabras del Salmista: "De torrente in via bibet..." (Del torrente beberá en el camino; por lo cual erguirá la cabeza), que los místicos quisieron interpretar de una manera literal. De esta caída hay dos versiones. Según una, Cristo fué obligado a atravesar las aguas que con abundancia bajaban por el torrente de Cedrón, mientras los soldados utilizaban el puente; según otra, los soldados arrojaron a Cristo desde el puente a las aguas, aprovechando su caída para apredrearle.

La tabla señalada con el núm. 33 alude a la primera versión de este episodio legendario: Jesús tropieza en el borde del riachuelo que se desliza debajo de sus pies y moja su túnica.

11. *La Verónica*. — Una mujer obra el prodigio de detener aquel torrente de injurias y blasfemias que arrastraba a la Víctima inocente y ha inundado las grandes composiciones de la Pasión. La Verónica se abre paso por entre la turba y enjuga con un lienzo el rostro sangrante y polvoriento de Jesús. El Salvador recompensa la buena obra dejando estampado su rostro en el lienzo de la piadosa mujer.

El episodio no tiene ningún fundamento evangélico. Es la tradición quien derramó esta gota de bálsamo en medio de la gran amargura.

A principios del siglo IV los cristianos de Palestina podían admirar un grupo en bronce que representaba a Cristo curando a la mujer que según el Evangelio sufría flujo de sangre (la Hemorroisa). Esta mujer cananea, agradecida por su curación, erigió al Salvador esta estatua en Paneas (Sesarea de Filipo), que el sarcófago núm. 174 del Museo Lateranense, de Roma, parece reproducir. En Occidente la Hemorroisa fué identificada con Marta de Betania, hermana de Lázaro. En Oriente, ya desde el siglo IV, se le da el nombre de *Berenice* o *Beronice*. Según una leyenda posterior (siglos VI-VIII) la Hemorroisa envió al emperador Tiberio, gravemente enfermo, una efigie de Jesús que ella ya en vida del Redentor mandó ejecutar. El emperador curó al momento mismo de ver la imagen. Una leyenda más reciente refiere que cuando la Hemorroisa, agradecida a Jesús por su curación, mandó a San Lucas que pintara la efigie del Salvador, éste aplicó el rostro a la tela que por tres veces el Evangelista intentó pintar. Finalmente aparece la leyenda de la impresión de la efigie (*vera icon*) de Cristo sobre el lienzo con que la Verónica enjugó su rostro.

Hacia el siglo XV, bajo el influjo de las representaciones populares de la Pasión, de las meditaciones de los místicos y de los Itinerarios a Tierra Santa (que indicaban la casa de la Verónica y el lugar de su buena obra), esta leyenda entró a formar parte del ciclo de la Pasión.

El arte cristiano, a partir de esta época, representó el episodio de la Verónica con todo el dramatismo. Unas veces es la piadosa mujer que enjuga el rostro de Jesús; otras veces es Jesús que devuelve el lienzo a la Verónica (núms. 35 y 36).

En la baja Edad Media todas las iglesias poseían una pintura, relieve o tela bordada representando el velo de la Verónica. Los ejemplares primitivos (siglo XV) reproducen el rostro del Señor glorificado a la manera bizantina, sosteniendo el velo ángeles o la Verónica, núm. 37, o los Príncipes de los Apóstoles. Más tarde aparecen en el rostro impreso vestigios de la Pasión (gotas de sangre, corona de espinas).

Una de las Verónicas más preciosas que se conservan en nuestro país es la que ejecutó Bermejo (núm. 38). Corresponde al tipo muy corriente de las Verónicas que además del rostro representan la parte superior del pecho u hombros cubiertos con la túnica, como hay tantas y tan buenas en la pintura catalana. Bermejo, con la suntuosidad de su estilo, disipó el ambiente y devoto encogimiento en que generalmente se inmovilizan estas imágenes de piedad.

La representación más corriente y conocida es la del núm. 39.

El tipo de Verónica representado por el alabastro núm. 40 es un poco ambiguo y más bien hace pensar en una cabeza de San Juan Bautista que abundaban en tan gran número como objeto de devoción.

Las Verónicas tuvieron gran popularidad, y a la de Cristo se añadió la Verónica de la Virgen. Ambas representaciones eran ricamente enmarcadas y provistas por lo general de un pie para decorar altares o ser llevadas en procesión.

12. *Cristo, Varón de dolores.* — Los místicos de la Edad Media, ampliando las perspectivas de la Pasión, descubrieron un nuevo tema que había de despertar más y más la piedad de los fieles. Es un tema sin referencia evangélica que es conocido bajo el nombre de "Varón de dolores", "Dios de Piedad" o "Dios en apuro", núm. 41.

En realidad se trata de una segunda agonía de carácter moral que Jesús sufre antes de subir al patíbulo que se le está preparando a su lado. El Salvador está sentado sobre una roca para dar a entender que ha llegado ya al Calvario. Algunas veces, para localizarlo más, se coloca en el suelo un cráneo o calavera. Lleva corona de espinas. Le han despojado de sus vestiduras, y en la mayoría de casos conserva las manos atadas. A su lado los sayones le están preparando la cruz. El Redentor está completamente abandonado y abatido.

La escena presenta a Cristo esperando la muerte en la cumbre del Calvario. Es el momento emocionante en que la Vida y la Muerte van a encontrarse cara a cara. La desangrada humanidad de Jesús tiembla ahora

como en el Huerto de Getsemaní, y se desploma ante la inminente catástrofe, como tiembla y se desploma, a la vista del patíbulo, el sentenciado a muerte. Es un secreto episodio de la Pasión que sólo la pía sagacidad de los místicos pudo descubrir.

Esta escena no es frecuente en los programas iconográficos de la Pasión, pero en Francia tuvo una particular boga desde fines del siglo XV y durante el XVI.

Este tema del Varón de dolores no sólo se representó en forma episódica, sino también en forma de imagen devocional, completamente aislada, a semejanza del Cristo de Piedad o del Ecce Homo, con los cuales se le confunde no pocas veces.

El Varón de dolores suele también representarse en pie con una mano sobre la mejilla en señal de dolor, y la otra mano señalando la llaga del costado. El que quizá está más emparentado con esta figura es nuestro *Nazareno*, que viene a ser como un absorto resumen de la Pasión.

13. *La Crucifixión.* — He aquí el tema central de la iconografía de la Pasión, como lo es de todo el Cristianismo. El Cristo levantado en la cruz se ha atraído todas las cosas, como predijo a su tiempo.

El tema es muy complejo y exuberante. Convendrá, pues, resumir todo lo posible.

La iconografía de la Crucifixión tiene dos aspectos: la de carácter histórico y la de carácter devocional.

Respecto a la *Crucifixión de tipo histórico*. En Oriente el tema de la Crucifixión, impulsado por el culto local de la Cruz, aparece completamente plasmado en los siglos V y VI, aunque reducido a su mínima expresión. Cristo vestido o desnudo, viviente, y con actitud de orante. En el siglo VI (Códice de Rabula, Florencia, siglo VI) la Crucifixión tiene ya todos los elementos de carácter histórico que tendrá en la Edad Media (María, Juan, piadosas mujeres, Centurión, el soldado de la esponja, los que se juegan la túnica de Cristo). Cristo está siempre clavado con cuatro clavos, pero sin asomo de dolor. El tema tiene una reducción monumental en Santa María Antigua, de Roma (siglo VIII), que dará la pauta a las representaciones occidentales. El arte románico va glosando la misma fórmula, borrando más y más las reminiscencias orientales (túnica de Jesús, determinados símbolos, etc.).

En el siglo XIII es cuando aparecen importantes innovaciones, las principales de las cuales son: Cristo aparece difunto o moribundo, el cuerpo revela dolor y abatimiento, los pies, colocados uno sobre otro, están atravesados por un solo clavo (lo que en su tiempo pareció una innovación de sabor herético). El cambio es debido a los místicos y teólogos, que enfocan la Crucifixión desde un respectivo punto de vista nuevo; los místicos, con miras

a estimular la piedad de los fieles; los teólogos, haciendo hincapié en la muerte redentora de Cristo.

El Crucifijo datado más antiguo, de esta época, con Jesús muerto, es el de Giunta Pisano (1236), actualmente en Gualdo (Italia). La superposición de los pies atravesados por un solo clavo aparece en el siglo XIII y, al parecer, en Alemania. Simultáneamente aparece la corona de espinas sobre la cabeza del Crucificado.

Hasta entonces la Crucifixión tiene generalmente un aspecto devocional. Cimabue (siglo XIII) es el primero en dar carácter histórico a este tema, que Giotto acabó de desarrollar. Se rompe la simetría; San Juan y la Virgen pasan a un mismo lado de la cruz; la Virgen acostumbra a desvanecerse y es sostenida por el Apóstol y mujeres piadosas. María Magdalena se sitúa al pie de la cruz. A la izquierda del Crucificado se sitúan sus enemigos (Pontífices, soldados, pueblo).

Esta es la fórmula que nuestros artistas góticos glosan constantemente y con pequeñas variaciones. Véanse los números 42, 43. En el marfil número 44 y en las tablas núms. 45 y 46, San Juan todavía está colocado en el lado izquierdo, recordando la primitiva fórmula románica. El núm. 47 consta únicamente de santos personajes y es una composición de transición entre la historia y la mística del tema del Calvario.

El Renacimiento no modificó mucho los componentes principales del tema. Como de costumbre aumentó su número, aunque no su dramatismo, que en la pintura gótica tiene una intensa expansión. Martín de Vos (número 48) da idea del nuevo rumbo que toma el tema, en donde el paisaje juega un importante papel.

A pesar del carácter histórico de estas composiciones se notan a menudo en ellas ciertos detalles simbólicos. Los más importantes son: 1.º El Pelícano que da su sangre a sus polluelos y que con su correspondiente nido se coloca en la parte superior de la cruz (muy frecuente en la pintura gótica catalana); 2.º La serpiente o dragón al pie de la cruz, o a veces éste a los pies de San Juan; 3.º Nuestros primeros padres Adán y Eva arrodillados al pie de la cruz. Cuenta la leyenda que Adán, estando enfermo, mandó a su hijo Seth al Paraíso en donde le dieron tres semillas (según otros un tallo) que al morir su padre colocó debajo de su lengua, y de allí brotó el árbol con cuya madera, después de muchas vicisitudes, se construyó la cruz. A esto se debe la presencia del cráneo o calavera al pie de la cruz más que al nombre de la roca sobre la cual fué crucificado Jesús, llamada Calvario, por su forma semejante a un cráneo, núm. 45. Otras veces, en monumentos románicos sobre todo, se representa el sepulcro de Adán, el cual aparece unas veces muerto, otras resucitando al contacto de la sangre redentora de Jesús (núms. 64 y 65); 4.º La mano del Padre celestial como bendiciendo el sacrificio de la cruz (núm. 63); en épocas más antiguas (primer milenario)

aparece la mano del Padre con una corona triunfal; 5.º El sol y la luna, la tierra y el mar, con significado simbólico e histórico al mismo tiempo. Los ángeles del núm. 50 bis que surgen de un semicírculo, probablemente derivan de las primitivas personificaciones del sol y la luna que con un velo se cubren el rostro. El sol simboliza a la Iglesia, la luna a la Sinagoga; 6.º Iglesia y Sinagoga acuden también al Calvario. La Iglesia con bandera triunfal, terminada en cruz, y cáliz. La Sinagoga, con la bandera rota, una venda en los ojos y el libro de la Ley; 7.º También se posa sobre el árbol de la cruz el ave Fénix, resucitando de sus propias cenizas.

La *Crucifixión de carácter devocional*. Es una derivación de la primitiva escena reducida al Crucificado, la Virgen y San Juan colocados simétricamente. El arte románico (núms. 49, 50, 49 bis y 50 bis) conserva todavía el hieratismo antiguo y sabor simbólico. La Virgen siempre a la derecha con las manos juntas, gesto femenino del dolor. San Juan, casi indefectiblemente con una mano en la mejilla para expresar su dolor y un libro en la otra para recordar su dignidad de evangelista. A través de los núms. 51, 52, 53, 54, 55 y 56 se pueden seguir fácilmente las leves variaciones que sufre el tema. Una de ellas es el paisaje realista, que se despliega en el fondo de la escena. Las composiciones núms. 57, 58 y 59 introducen un nuevo personaje: la Magdalena al pie de la cruz.

El Calvario con las tres cruces también se reduce escultóricamente a forma devocional (núm. 60). No faltan, empero, calvarios escultóricos de carácter histórico, abarrotados de figuras.

En lugar de los personajes propios del drama aparecen Santos, sobre todo los que más se distinguieron por su devoción a la Cruz, como San Francisco. El núm. 61 nos ofrece un ejemplo con la Magdalena, con su bote de perfumes, y el Pobrecillo de Asís. A veces la reunión de Santos al pie de la cruz resulta muy numerosa.

El *Crucifijo*. Esta imagen viene a ser una mínima reducción del tema de la Crucifixión de carácter devocional. Tanto la liturgia como la devoción popular exigieron un número incalculable de crucifijos. De entre los más antiguos se destacan las cruces procesionales magníficamente representadas por la cruz de plata repujada y adornada con cabujones (siglo XIII) núm. 62; las cruces esmaltadas núm. 63 (completa), y las dos, núms. 64 y 65, que constituyen la pieza central de sendas cruces procesionales que eran susceptibles de mayor o menor complicación. Todas ellas obras de los talleres de Limoges, siglo XIII. A estas siguen muy de cerca los crucifijos con cruz de brazos terminados en flor de lis (núms. 66, 67, 68, 69, 70 y 71) a las cuales se aplicaban figuras de Cristo de modelo más antiguo. Siguen luego las famosas cruces procesionales góticas de plata o de plata dorada y aun de madera, con o sin esmaltes (núms. 72 y 73). La cruz y en particular su nudo, en forma de ciborio cuajado de estatuillas, adquieren una fastuosidad moti-

vada muchas veces por rivalidades de cofradía. El estilo plateresco supo todavía conservar y aún aumentar la preciosidad de estas cruces procesionales. En el Renacimiento decaen lastimosamente.

En cambio el Renacimiento sobresalió en los crucifijos de carácter particular. Con el marfil y el boj creó verdaderas maravillas que a la minuciosidad oriental supo infundir un espíritu de gran fervor y devoción (núms. 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81 y 82). Son interesantes y complicados los soportes de estos crucifijos, que muchas veces guardan reliquias. La porcelana (número 83) atacó también el tema con finura y delicadeza.

La *Majestad*. Es un crucifijo que deriva de un modelo oriental que en Cataluña tuvo una persistencia como en ningún otro país. La majestad reproduce escultóricamente el Crucifijo de las primitivas miniaturas que respondían a una concepción menos realista y más teológica. Es el Crucifijo propiamente triunfal: Jesús aparece revestido de túnica (en la *Majestad* de Caldas también con manto) ceñida por medio de un cíngulo cuyos extremos cuelgan simétricamente a lo largo de las piernas verticales del Crucificado. Detalle muy importante y simbólico es la corona de gloria. De acuerdo con la tradición antigua está clavado con cuatro clavos (número 84).

Esta imagen dió pie a la leyenda de Santa Liberada, según la cual fué crucificada y para salvar su honor Dios obró el prodigio de que le saliera barba.

La *Vera-Cruz* sustituye el Crucificado por la reliquia de la cruz del Salvador. Esto dió ocasión a fabricar joyas de incalculable valor, que siguen el estilo de la época. Como ejemplar excepcional figura (número 85), una *Vera-Cruz* románica de plata repujada (siglo XIII).

14. *El Descendimiento*. (S. Mat. XXVII, 57-61. S. Marc. XV, 43-46. S. Luc. XXIII, 50-56. S. Juan XIX, 38). — Hay unos temas iconográficos propios de la tarde del Viernes Santo: el Descendimiento, el Llanto sobre el Cristo difunto, la Piedad de la Virgen, a los cuales pueden también añadirse el Cristo de Piedad.

El episodio evangélico del Descendimiento es desconocido por el primitivo arte cristiano. El arte bizantino fué el primero en dar forma a esta escena que reclamaban la piedad y la curiosidad histórica de la alta Edad Media. El ejemplo más antiguo remonta al siglo IX, y a través de miniaturas y marfiles llegó en el siglo X a Occidente, en donde tuvo una aceptación tan rápida como entusiástica. En el siglo XII el tema pasa a la escultura monumental creando conjuntos tan complicados e imponentes como el famoso de San Juan de las Abadesas. Después de la Crucifixión es el tema más representado y sentido.

En sus fórmulas más primitivas el grupo comprende a José de Arimatea, que recibe o apoya el cuerpo de Jesús, y Nicodemus que, desde un escabel

o escalera, saca el clavo de la mano izquierda o de los pies. El grupo se enriqueció rápidamente con un mayor número de personajes y recursos de expresión dramática y sentimental. Aparecen en la escena María y San Juan con expresiones de profundo sentimiento. Muy a menudo la Virgen toma la mano o brazo derecho de su Hijo para besarlo o aplicarlo sobre su mejilla, como puede verse en el núm. 86. De esta escena dramática no quedan todavía excluidos ciertos detalles simbólicos: el sol y la luna, personificados, la mano del Padre eterno o el Padre recibiendo el alma de su Hijo, el ángel turiferario como el del mencionado número, la calavera, etc. En esta misma época pasan también a formar parte del grupo los dos ladrones. En Cataluña tenemos espléndidas composiciones románicas de este tema.

Desde el siglo XIV el arte italiano y flamenco, a impulsos de la piedad y del drama sagrado, dan a esta composición un vuelo y realismo extraordinarios núms. 88 y 89. Los personajes se multiplican, así como las dificultades para bajar el cuerpo exánime de Jesús. La cruz toma grandes proporciones a fin de aumentar los problemas que habrá que solucionar por medio de altas escaleras, lienzos y cuerdas.

En el siglo XV la Virgen se desmaya de nuevo (R. van der Weyden, El Escorial) y con mayor efectismo que en la Crucifixión, puesto que llega a quedar tendida en el suelo apenas incorporada por algunas piadosas mujeres (núm. 87). La escuela flamenca resumió y redujo a tema de devoción toda aquella laboriosa operación de descenso que ponía en suspenso a los espectadores de los dramas populares de la Pasión. El tema se convirtió en una emocionada entrega del cuerpo de Jesús a su santa Madre, que lo recibe con sencillez y contenida efusión (núms. 90, 91 y 92).

15. *La Lamentación de Cristo*. — He aquí otro episodio de la cruz del cual no hay ninguna referencia evangélica. Es un tema que se desprende del Descendimiento de la cruz y enlaza éste con el enterramiento. Es un rellano de la Pasión en que el sentimiento se desborda alrededor del cuerpo yacente de Jesús. Esta escena se origina hacia el siglo X en el arte bizantino. Los Lamentos de María (monólogos y diálogos líricos de la Virgen, siglos V-XI, que poco a poco van dramatizándose), los místicos y los espectáculos de la Pasión preparan el terreno para que se difundiera rápidamente en Occidente. Intervienen en la escena los mismos personajes del Descendimiento. Nicodemos (núm. 93) todavía conserva en la mano las tenazas con que arrancó los clavos. Jose de Arimatea guarda celosamente la corona de espinas. A los pies de Cristo, la Magdalena, y a la cabeza, San Juan evangelista. La Virgen, en esta tabla, observa una actitud de adoración, al paso que en otras composiciones se une también al llanto general.

El mismo tema captado por la escultura núm. 94 tiene una conmovida tensión en este conglomerado de dolor.

16. *La Piedad*. — Aunque generalmente este tema es conocido bajo el nombre italiano de *Pietà*, tiene su origen en Alemania de donde en el siglo XV-XVI pasó a Italia y Francia. En la pintura gótica catalana es muy frecuente en el siglo XV.

Este tema fué creado alrededor del gran místico alemán Enrique Suso y de las místicas dominicanas de este país. En 1300 un maestro germánico de nombre desconocido dió forma plástica a esta impetuosa lamentación de la Virgen creando para un convento de religiosas esta composición que había de ser tan rápida y universalmente aceptada. Este grupo acostumbraba a tener pequeñas proporciones y se colocaba en lugares retirados y semiobscuros de los templos a fin de hacer resaltar más la angustia y soledad de María. En realidad este tema viene a ser la reducción devocional del tema de la Lamentación de Cristo.

El grupo de Jesús y la Virgen adopta diferentes posturas y sentimientos. Jesús puede estar tendido en el suelo (núm. 95) o sobre el regazo de su Madre, como es casi regla general. Más tarde vuelve a colocarse el cuerpo de Jesús en el suelo con la cabeza reclinada sobre las rodillas de la Virgen. Es la actitud descrita en las *Meditaciones* atribuidas a San Buenaventura. En las representaciones más antiguas los artistas no se atrevieron a representarlo en esta forma, que ellos creyeron poco respetuosa. Al finalizar el período gótico y alborear el Renacimiento los artistas prefieren a Cristo muerto apoyando únicamente la cabeza o parte superior del cuerpo sobre las rodillas de María. El barroquismo español dió a esta postura acentos y gestos de tragedia desbordante y aparatosa.

Algunos autores hacen notar la desproporción entre el cuerpo de Jesús y el de su Madre, que salta a la vista en no pocas representaciones primitivas de la Piedad, y opinan que esta desproporción no es debida a la inhabilidad del artista, sino a una idea que le infundieron los místicos. Y a este propósito recuerdan unas palabras de San Bernardino de Siena. Según este famoso predicador la Virgen, teniendo a su Hijo muerto en su regazo, cree que han vuelto los días de Belén; ella se figura que su divino Hijo duerme, que lo mece sobre su pecho, y que el sudario con que lo envuelve son los pañales. A esta idea obedece la famosa imagen de la Piedad de Arizu (Navarra).

En alguna Piedad, como la del retablo de Maluenda (Zaragoza), la Virgen lleva clavada una espada en el corazón. Este detalle, al complicarse y aumentar el número, creará la imagen de la Virgen de los Dolores o de las Angustias. También alrededor de la Virgen aparecen con frecuencia los instrumentos de la Pasión.

Bermejo, en su tabla de la Catedral de Barcelona (núm. 96), dió a este tema de la Piedad la expresión más dramática y realista que existe. Indudablemente es la mejor Piedad del mundo en todos sentidos. No hay

un centímetro cuadrado que no tenga extraordinario interés. Al reponerse de la primera impresión producida por el grupo central, uno va descubriendo nuevos encantos en cada vertiente de montaña y recodo de río. El cielo tiene tanto interés como la tierra. Impresiona el retrato del Arcediano y uno se queda perplejo ante las gafas de San Jerónimo, que no llegan a perturbar la santidad de su rostro. Y al final sobreviene la tentación de preguntar si el león agachado en una esquina del cuadro, no dormido sino como escuchando arteramente los elogios de los espectadores, es el autorretrato psicológico del pintor.

La presencia de un Santo en la Piedad es muy frecuente como en otras imágenes de devoción. En la tabla núm. 97 acuden San Juan evangelista junto con el Bautista con su corderillo, y al lado opuesto San Francisco de Asís.

Esta contención gótica de la angustia se transformó, bajo la influencia del Renacimiento, en una delirante emoción en la que entran en juego todos los resortes del sentimentalismo humano y divino. El divino Morales (número 98) casi da al grupo un aspecto macabro: Jesús es un cadáver cuyas manos tientan una póstuma actitud académica. La Virgen parece más bien contemplar una ruina humana.

El arte barroco escultórico dió a este grupo un dramatismo ungido de gran fervor que ponía a prueba todo el ingenio y recursos técnicos del artista (núm. 99).

17. *El Entierro de Jesús*. (S. Mat. XXVI, 60. S. Marc. XV, 46. S. Luc. XXIII, 55. S. Juan XIX, 39). — A través de los diferentes relatos de los cuatro Evangelistas acuden al entierro de Jesús, José de Arimatea, Nicodemus y las mujeres piadosas, y por un camino desconocido se unen a ellas María y San Juan.

Las primeras tentativas que se hicieron en Occidente para representar esta escena se deben a la famosa escuela miniaturista de Reichenau (Alemania) a la que debemos otras iniciativas iconográficas (siglos IX-XI). En estas primitivas miniaturas aparecen únicamente José de Arimatea y Nicodemus, ajustándose en esto al estricto relato evangélico. En las pinturas murales de S. Angelo in Formis y en S. Urbano, de Roma, del siglo XI, aparecen representados la Virgen y San Juan. Pero la sugestión de estas composiciones viene del arte bizantino.

Este santo Enterramiento no tarda en convertirse en una emocionante despedida que agita dramáticamente a los santos personajes antes de cerrar el sepulcro. En este momento tan impresionante todos tienen su lugar señalado, del que no suelen desertar nunca: José de Arimatea, a la cabeza de Jesús; Nicodemus, a los pies; la Virgen, en el centro de la parte posterior, con San Juan y las dos Marías; en la parte anterior, María Magdalena con su bote

de perfumes (núms. 100 y 101). Otras veces se representa el momento de bajar el cadáver dentro del sepulcro (núm. 102).

Luego hay otro tipo de Enterramiento escultórico que tiene sabor litúrgico. Jesús está tendido sobre el sepulcro, como de cuerpo presente (núm. 103), y a su alrededor se colocan los personajes antes mencionados, todos de medio cuerpo, menos José y Nicodemus, que por estar en los extremos son totalmente visibles. La Virgen, en tierra cocida y policromada (núm. 104), nos da idea del realismo y emoción de estos grupos.

Estos Enterramientos, de tamaño natural, estaban relegados a una baja capilla lateral de catedrales y grandes iglesias, que daba la impresión de tumba subterránea. Era el *Santo Sepulcro*. Aquí se venía el Viernes Santo en procesión a depositar el Santísimo Sacramento en una cavidad abierta en el costado de Cristo, o a ocultar una cruz procesional que se sacaba triunfalmente el Sábado de Gloria.

Durante el Renacimiento muchas veces se representa el lúgubre cortejo que del Calvario se dirige al sepulcro. Servidores con hachas de viento procuran iluminar la tenebrosa escena.

18. *La Resurrección*. — Los Evangelistas no describen el acto mismo de la Resurrección. Únicamente refieren que las santas Mujeres, en la mañana de Pascua, encontraron el sepulcro vacío (S. Mat. XXVIII, 1-10, San Marc. XVI, 1-8. S. Luc. XXIV, 1-12).

El tema de la Resurrección es representado en los sarcófagos del siglo IV, pero de una manera simbólica mediante la cruz y el Lábaro (pendón militar de Constantino el Grande) o monograma de Cristo entre dos guardias dormidos.

Más tarde, no queriendo romper el secreto de los Evangelios, para representar la resurrección de Jesús los artistas occidentales representan la *Visitatio sepulchri*, la visita de las santas Mujeres al sepulcro, y en Oriente la visita de Jesús a los infiernos (Limbo).

Para comprender el alcance iconográfico de la Visita al Sepulcro, además de recordar el silencio de los evangelistas sobre el mismo acto de la Resurrección, hay que tener presente que los apócrifos (Evangelio de San Pedro y de San Bartolomé) y los escritores eclesiásticos primitivos detallan el hecho de la Resurrección, pero convierten ésta en una Ascensión, en un retorno al Cielo. Por un determinado tiempo la propia liturgia sigue el mismo camino celebrando simultáneamente ambos episodios. A esto hay que añadir una cierta resistencia a las representaciones de resurrecciones y episodios relacionados con la muerte. Finalmente consignemos el hecho importante de que la liturgia del día de Pascua, para anunciar la Resurrección del Señor, utiliza el relato de la visita de las santas Mujeres al sepulcro.

Antes, pues, del arte gótico la Resurrección es expresada por sus efec-

tos: el sepulcro vacío, el sudario abandonado, la losa tumbada a un lado. Los misterios litúrgicos también se reducen a un anuncio del gran acontecimiento pascual. El diálogo entre el Ángel y las Mujeres toma una gran importancia litúrgica. La escena tiene un sabor melancólico; no tiene aún el júbilo apoteótico de las Resurrecciones completas, es decir, con la figura del Resucitado.

La representación occidental más antigua de una verdadera Resurrección encuéntrase en la Biblia de Ripoll, siglo XI. En el siglo XII el ejemplo se propaga con gran celeridad. Cristo, levantado del sepulcro, pone un pie fuera del mismo. Lleva una bandera en la que brilla la cruz. Al principio viste túnica y manto, mas luego sólo manto para dejar ver mejor las cinco llagas. Junto al sepulcro hay uno o dos ángeles, de rodillas o en pie. Alrededor, medio dormidos, medio despiertos, los soldados romanos que guardan el sepulcro. Giotto da definitivamente toda la majestad triunfante al tema, representando a Cristo cerniéndose glorioso sobre el sepulcro. Una lejana repercusión de esta modalidad es la que aparece en la composición núm. 105. El Renacimiento apenas alteró esta fórmula elaborada por los pintores góticos. Los que fueron objeto de mayores innovaciones fueron los guardas romanos, que planteaban magníficos problemas a los artistas.

Es interesantísima la tabla núm. 106 en la que el pintor se empeñó en representar a un mismo tiempo el sepulcro, sellado inocentemente con lacre, y el Cristo resucitado con su típica actitud de mantener un pie en el sepulcro y otro en el suelo. Es un caso excepcional en la iconografía de la Resurrección.

No es rara en la pintura gótica catalana la figura de la Virgen presenciando desde una ventana la resurrección de su Hijo. Este detalle obedece a una leyenda medieval.

19. *Cristo Juez.* — La Pasión no ha terminado todavía. San Pablo habla de la eterna interpelación de Cristo en el Cielo, que consiste en presentar sus llagas gloriosas para excitar la misericordia del Padre en favor de los pecadores. Es en esta forma como el arte cristiano, guiado por místicos y teólogos, ha imaginado al Redentor cuando, lleno de poder y majestad, volverá a este mundo incendiándolo con sus cinco heridas, que los pecados de los hombres habrán mantenido tiernas.

Es el tema favorito de los manuscritos catalanes del *Beatus* (Apocalipsis ilustrado, siglos X-XI) que lo salvaron del olvido. El gran tema iconográfico que de las miniaturas se proyectó con imponente monumentalidad sobre los tímpanos de las catedrales, en los que el Cristo triunfante es el parteluz de la humanidad que se bifurca ya en vida en dos direcciones opuestas, el Cielo y el Infierno. Es el tema que desde la Capilla Sixtina hace temblar todo el Vaticano y a la Cristiandad entera.

He aquí el final glorioso y triunfante de la Pasión en que la Cruz será la balanza del mundo y el poste rutilante que con ambos brazos señalará el doble término de la humanidad. Este tema, desde sus alturas apocalípticas, arroja una claridad deslumbrante sobre esta angustiosa iconografía a través de la cual hemos visto triturarse la carne de la Víctima inocente.

Este tema ha sido siempre tratado en proporciones sin igual. La tabla núm. 107, a pesar de sus importantes dimensiones, representa una miniatura del mismo. Esta composición, tan familiar a los antiguos cristianos, hay que explicarla a los actuales.

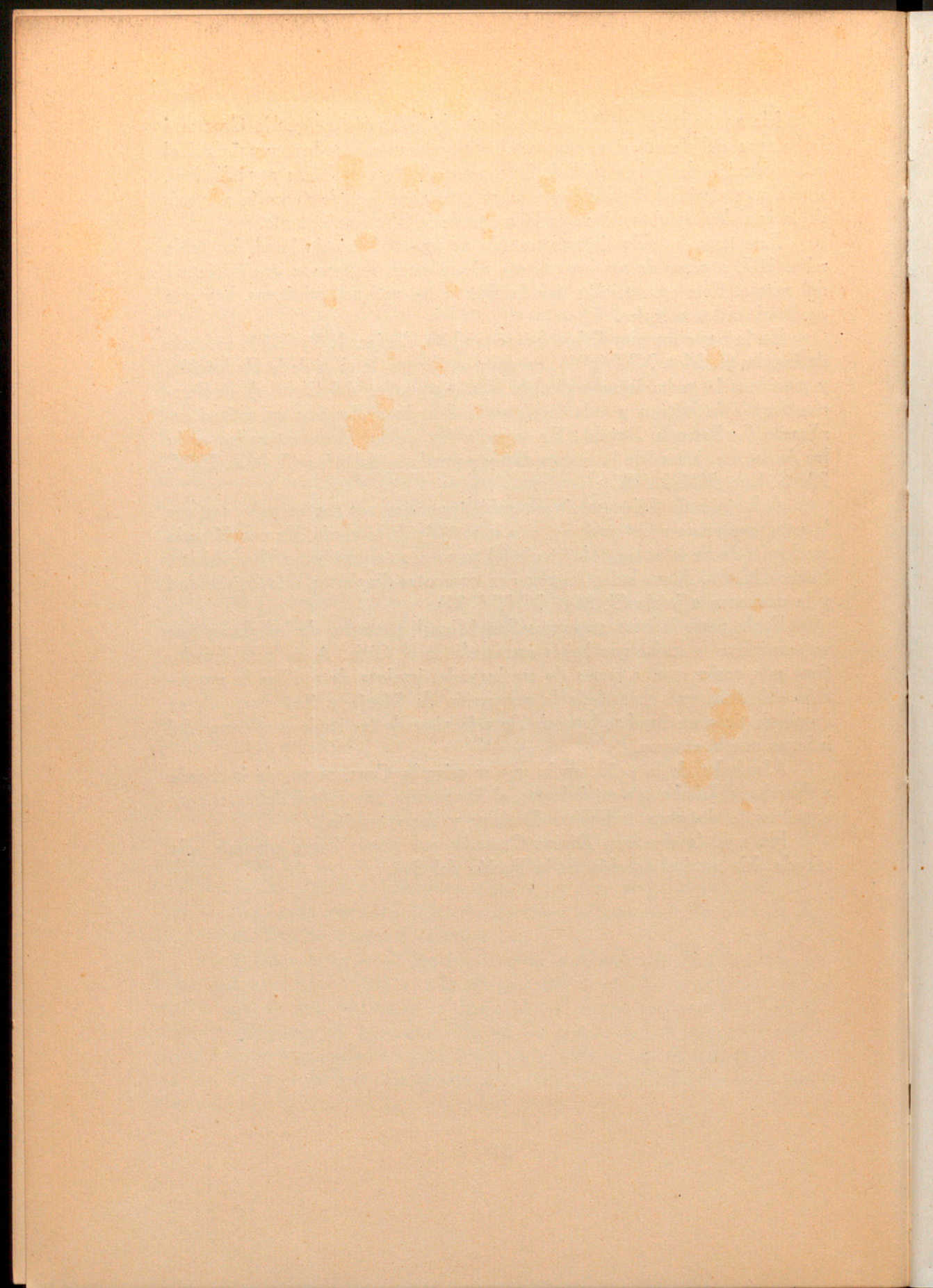
En la parte superior Cristo (véase también el núm. 108 y 109), rodeado de ángeles (S. Mat. XXV, 31), presenta sus llagas, la cifra de la Redención, y preside a la turba innumerable de bienaventurados del Cielo. A su derecha tiene a la Virgen y a la izquierda a San Juan Bautista en actitud suplicante (la llamada *Deesis*). En primera fila de los bienaventurados están los Apóstoles, jueces de la humanidad y poseedores del reino (S. Mat. XIX, 28; S. Luc. XXII, 30).

A los piés de Cristo un ángel, cubiertas sus manos con un velo, sostiene la cruz, que ya no es un patíbulo, sino la medida de la gloria. Es una fórmula modernizada de la antigua *Etímasía* (el trono con la cruz y un libro abierto, Salmo IX, 8). A sus lados ángeles con trompetas despiertan a la humanidad y la convocan a juicio (S. Mat. XXIV, 31).

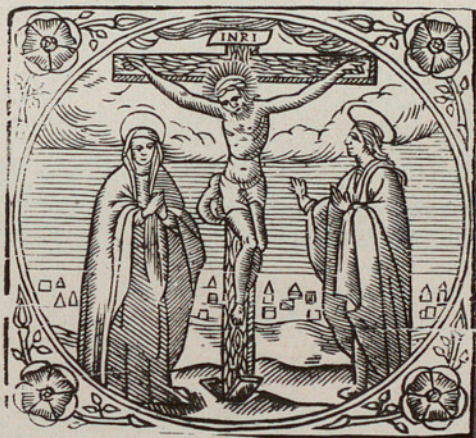
En la parte inferior se yergue San Miguel, protector de las almas, que ve terminarse la lucha que había empezado en el Cielo. A su lado derecho tiene una mujer que, a punto de ser juzgada, implora de rodillas la protección del Arcángel, enlace de la protección de María y San Juan. A su izquierda tiene un hombre horrorizado a la vista de las inminentes penas del infierno que le esperan.

Alrededor de la peña, en la que se erige la Cruz, se ve, de izquierda a derecha, el Limbo con sus infantes, el Purgatorio, con rostros dolientes pero apacibles, el Infierno, torbellino de dolor y desesperación.

He aquí la dantesca *Divina Comedia* que puede leerse con una sola mirada. He aquí el colofón de la Pasión del Señor.



CATÁLOGO
ILUSTRADO



THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY





N.º 1. — *Entrada de Jesús en Jerusalén*, Lomingo de Ramos. Pintura de escuela veneciana, hacia 1600.

Colección D. Federico Marés.



N.º 2. — *Entrada de Jesús en Jerusalén*, Relieve en cera policromada.
Colección D. José M.^a Fondevila.



N.º 3. — *La Santa Cena*. Pintura Catalana sobre tabla, de la primera mitad del siglo xv, obra capital de la Escuela de Lérida. Ha dado nombre al Maestro de la Santa Cena de Solsona, seguramente Jaume Ferrer. La rica decoración de la mesa, en la que destaca la magnífica vajilla valenciana de Manises, es un conjunto de un valor documental extraordinario. A destacar también otros detalles iconográficos: Jesús presentado como Salvador y Juez, con el globo en la mano izquierda, y la Magdalena y Judas Iscariote frente a la mesa. Episodios anecdóticos: perro y gatos.

[Museo Diocesano de Solsona]



Detalle de la *Santa Cena* de Solsona.



N.º 4. — *La Santa Cena* Pintura en grisalla. Obra manierista veneciana del siglo xvi.
Coleccion particular.

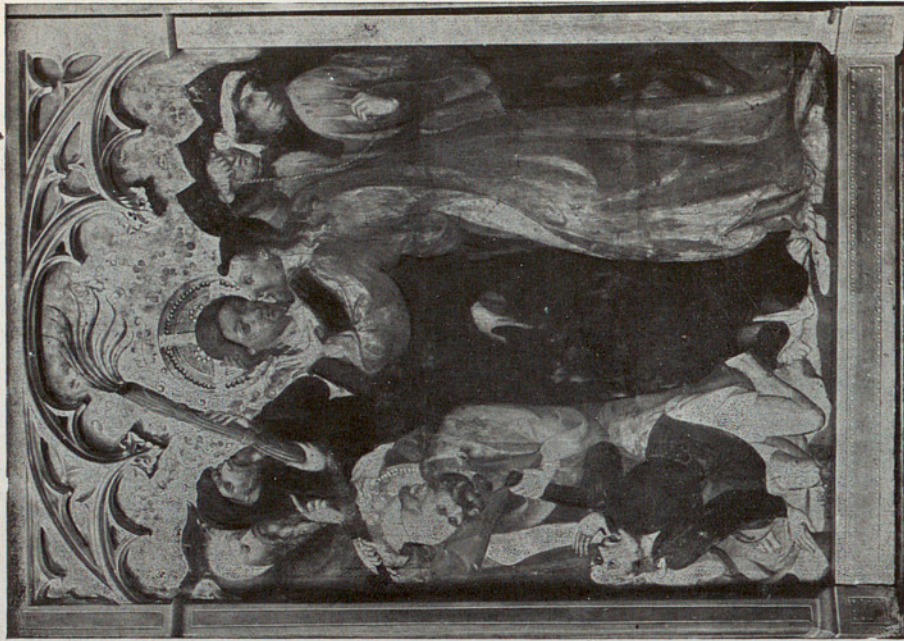


N.º 5. — *La Santa Cena*. Alto relieve de talla. Obra española de principios del siglo xvi.
Coleccion particular.



N.º 9. — *Prendimiento de Jesús*. Pintura catalano-aragonesa de la primera mitad del siglo xv

Colección Muntadas. N.º 168.



N.º 10. — *Beso de Judas*. Pintura catalana sobre tabla. Obra de Lluís Borrassà, primera mitad del siglo xv.

Colección D. Olegario Junyent.



N.º 11. — *Prendimiento de Jesús*. Pintura sobre cobre, según el grabado de la Gran Pasión, de Alberto Dürer (1510).

Colección D. J. Pablo Bosch.



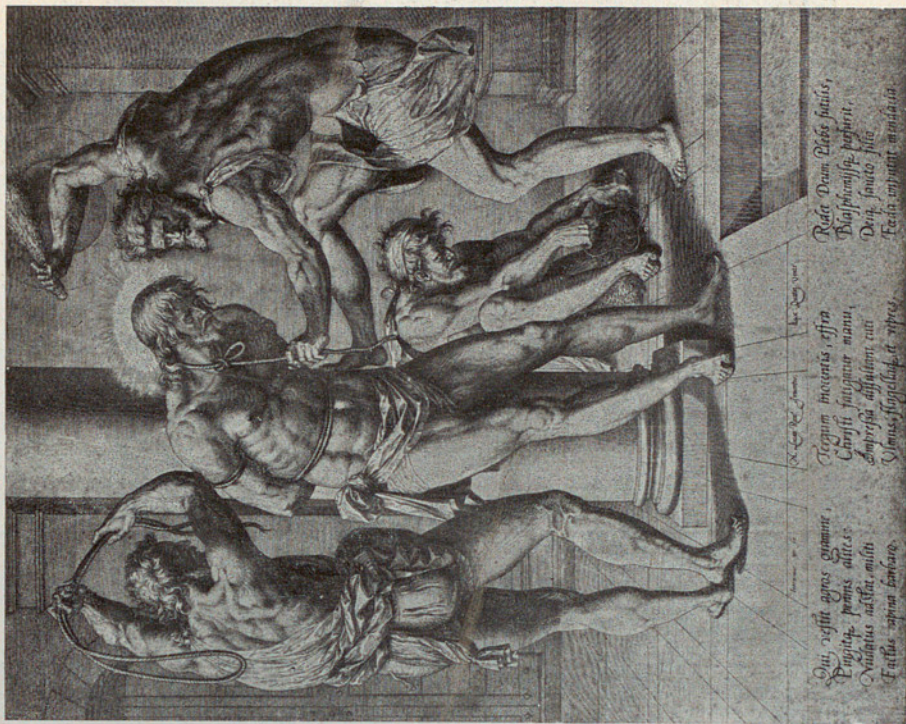
N.º 13. — *Beso de Julias*. Pintura de Julio César Procaccini, 1548-1626.

Colección particular.



N.º 14. — *Beso de Judas*. Pintura aragonesa sobre tabla. Escuela de Miguel Ximénez, hacia 1500.

Propiedad Sra. Vda. Esclasaus.



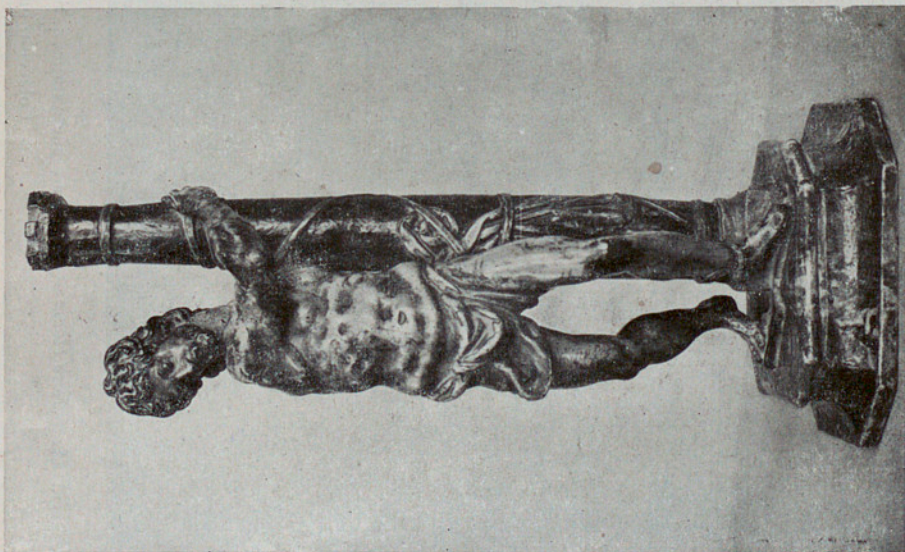
N.º 15. — *La Flagelación*. Grabado de Jerónimus W. según el cuadro de M. Lucas Romanus. Edición «Aux Quatre vents». Siglo xvii.

Colección particular.



N.º 16. — *Jesús atado a la columna*. Pintura sobre tabla. Escuela flamenca, hacia 1500

Colección D. Miguel Mateu.



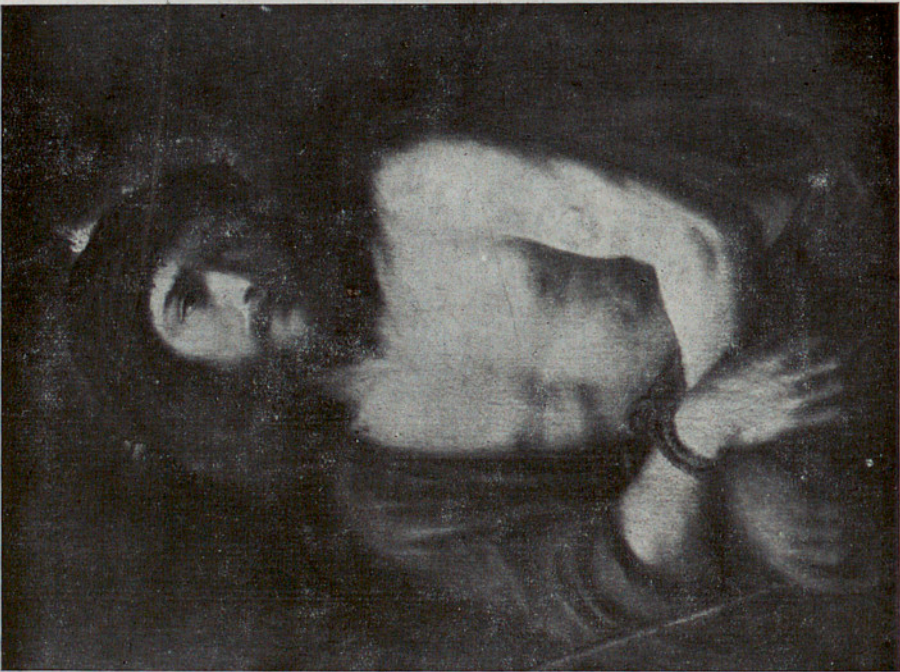
N.º 18. — *Jesús atado a la columna.* Escultura española, hacia 1600.

Colección Rvdo, Pedro Font v Aleu.



N.º 20. — *Ecce Homo.* Pintura barroca siglo xvii.

Propiedad Sra, Marquesa de Monsolís



N.º 21. - *Ece Homo*. — Pintura escuela italiana, Siglo xvii
Colección particular.



N.º 29. — *Hece Homo*. Pintura de escuela veneciana, Bassano.
Colección D. Jacinto Andreu.



N.º 28. — *Cristo de Piedad*. Pintura sobre tabla, de escuela española,
segunda mitad del siglo xv

Coleccion Hnos. Sebastián y Carlos Junyer.



N.º 32. - *Allegoría de la Pasión*. - (Visión de la Misa de San Gregorio.) Pintura catalana sobre tabla. Obra de Domingo Valls, de Tortosa, fines siglo xiv.

Colección Hnos. Sebastián y Carlos Junyer.



N.º 30. - *Cristo de Piedad*. Alabastro catalán. Siglo xv.

Colección D. Buenaventura Mas,



N.º 30 bis.—*Cristo de Piedad*. Pintura sobre tabla. Obra de Bartolomé Bermejo, hacia 1500
Colección D. Miguel Mateu.



N.º 33. — *Jesús camino del Calvario y el Cirineo*. Pintura sobre tabla, de la escuela de Amberes. Siglo XVI.
Colección de D. Miguel Mateu,



N.º 34. — *Jesús camino del Calvario, El Cirineo.*
Talla policromada, Escuela española hacia 1600
Colección particular.



N.º 37. — *La Verónica.* Pintura sobre tabla, Arte español
finales siglo xvi

Colección D. J. Pablo Bosch.



N.º 35. — *La Verónica*. Pintura (sobre tabla atribuída a Francken, 1581-1542 (Franz II) (Amberes, 1573-1647) Colección particular.



N.º 36. *Jesús y la Verónica*. Pintura sobre tabla del siglo xvi.
Propiedad de D. José M.^a Font y Aleu.



N.º 31. — *Jesús camino del Calvario*.
Talla policromada. Escuela española, 1700
Propiedad de D. José Rosales.



N.º 39. — *Verónica*. Pintura sobre lienzo.
Colección D. Joaquín de Montaner



N.º 40. — *Santa Faz*. Escultura en alabastro. Obra castelliana del siglo xv
Colección D. Olegario Junyent.



N.º 38. — *Ecce Homo*. Santa Faz pintada sobre tabla. Obra de Bartolomé Bermejo, de Córdoba (hacia 1498) Museo Diocesano de Vich.



N.º 41. — *Alegorías de la Pasión*. Pintura sobre tabla atribuída a Lucas Gassol.
Bruselas, 1500-1570) Colección particular.

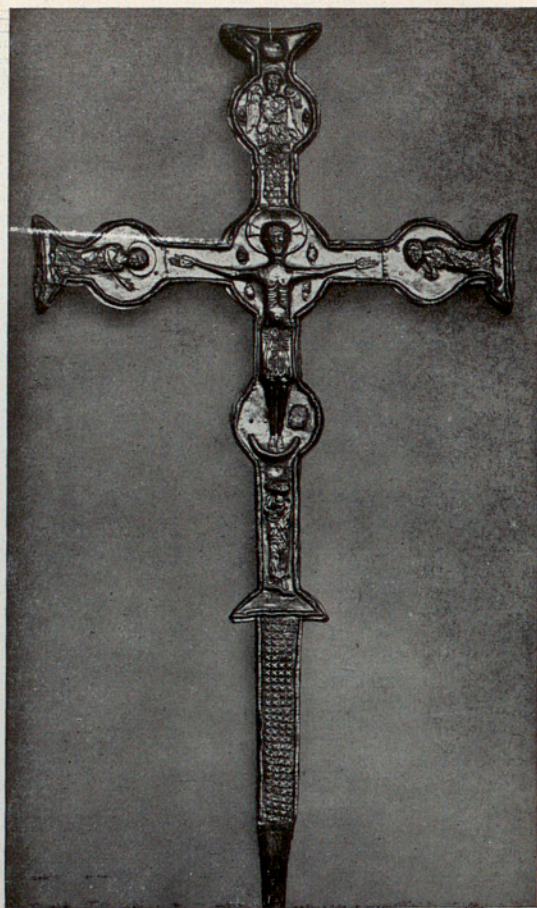


N.º 66. — *Crucifijo Azófar y esmalte*.
Obra de Limoges, Siglo XIII.
Colección D. Joaquín de Montaner



N.º 40 A. — *Crucifijo*. de Limoges, siglo XIII.
Montado en cruz del siglo XVI-XVII.
Colección particular.

Cruz plata repujada
y cincelada
Museo Diocesano.

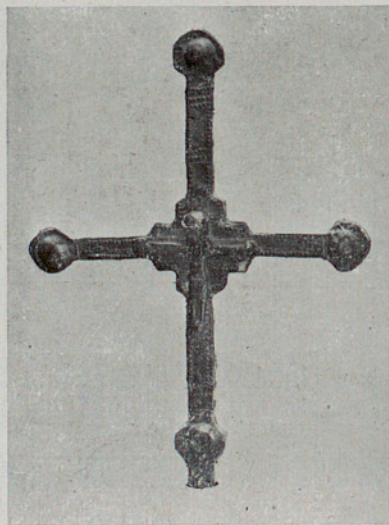


Obra castellana,
hacia 1200
Barcelona

N.º 62.



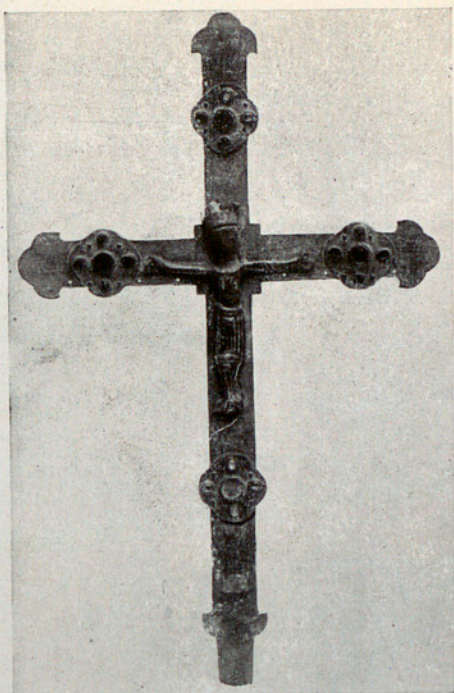
N.º 67.—Cruz. Metal grabada, con el
Salvador y los Evangelistas. Siglo xiv.



N.º 67 bis. — Cruz. Plancha de metal
con cabujones.



N.º 68. — *Cruz procesional.*
Azófar con piedras. Siglo xiv.
Colección D. Federico Marés.



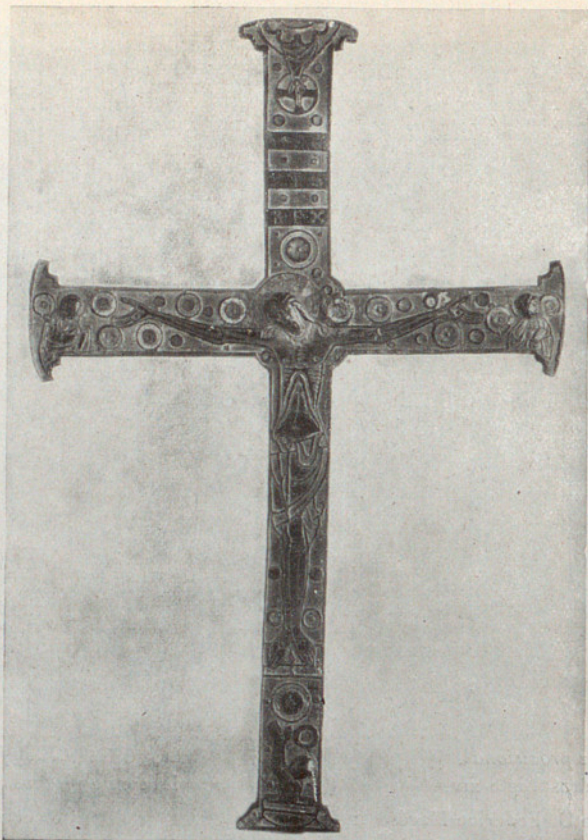
N.º 69. — *Crucifijo.* Metal y cabujones
imitando piedras preciosas. Hacia 1300.
Colección D. Federico Marés.



Núms. 64 y 65. — *Crucifijos.* Azótar con esmalte *champlevé*. Manufactura de Limoges, Siglo xiii.
Colección particular.

*Crucifijo. Azófar
con esmalte
champlevé.*

N.º 63

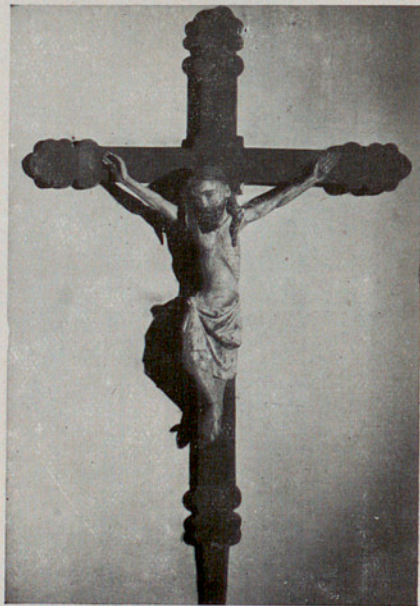


Manufactura
de Limoges,
Siglo XIII

Col. particular



N.º 70 — *Crucifijo. Talla policromada.*
Obra española del siglo XIV.



N.º 71. — *Crucifijo. Talla policromada.*
Obra española del siglo XV.

Colección particular



N.º 84. — *Crucifijo o Majestad*. Talla policromada.
Obra románica catalana, siglo XIII.
Colección particular.



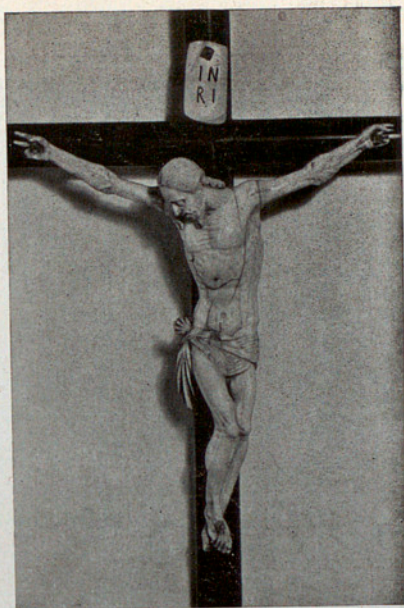
N.º 49 bis. — *Calvario*. Tapa de Evangelario.
Esmalte *champlevé* de Limoges
Hacia 1200.
Colección particular.



N.º 50 bis. — *Calvario*. Tapa de un Evangelionario. Placa con esmaltes *champlevé*.
Manufactura Limoges, hacia 1200. Colección particular



N.º 74. — *Crucifijo*. Marfil. Siglo XVI.



N.º 75. — *Crucifijo*. Marfil. Siglo XVI

Colección particular.



N.º 76. — *Crucifijo*. Marfil y adornos de plata. Siglo XVII.



N.º 77. — *Crucifijo*. Marfil
Hacia 1600

Colección particular.



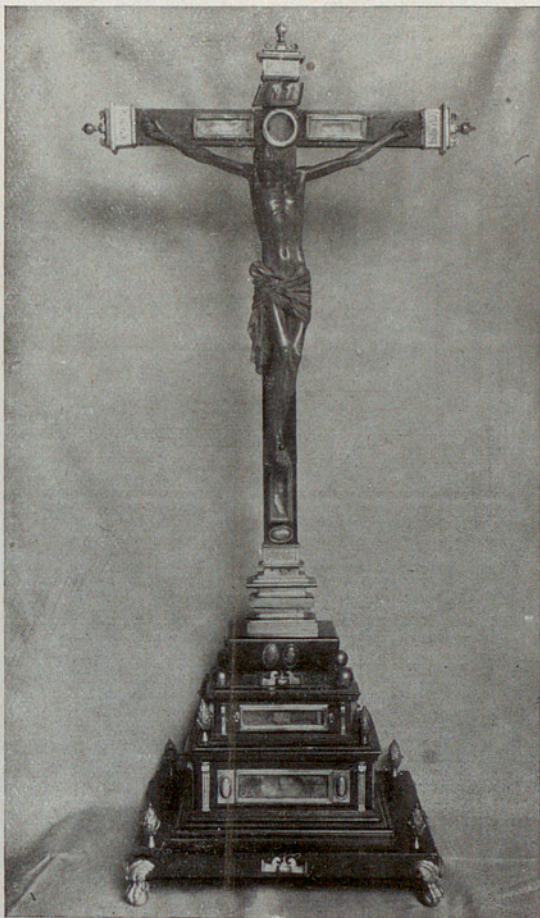
N.º 49. — Talla policromada. Obra española. Hacia 1300. — Colección D. Narciso Ricart.



N.º 52. — *Calvario*. Portapaz de esmalte
Hacia 1500.
Colección particular.



N.º 53. — *Calvario*. Portapaz de esmalte
pintado. Siglo XVI.
Colección particular.



N.º 78. — *Crucifijo*. Talla en boj y metal dorado.
Hacia 1600.
Colección D. José Román.



N.º 82. — *Crucifijo.*
Talla policromada. Escuela española siglo xvii.
Propiedad D. Narciso Ricart.



N.º 64. — *Crucifixión y Natividad.*
Marfil. Obra francesa, hacia 1400.
Colección particular.



N.º 57. — *Calvario.*
Portapaz de marfil. Hacia 1500 (?)
Colección particular.



N.º 43. — *Calvario*. Pintura catalana sobre tabla, de mediados del siglo xv. Escuela de Lérida, atribuída a Jaume Ferrer II. Colección particular.



N.º 71 A. — *Crucifijo*. Talla policromada. Obra española. Siglos xvii-xviii. Colección particular.



N.º 42. — *El Calceario*. Pintura catalana sobre tabla, del Maestro de las Figuras anémicas. Hacia 1400.

Colectión Doña Carmen Carreras Candi.



N.º 44. — *Dolorosa al pie de la Cruz*. Busto talla policromada, atribuida a Solzallo (1707-1788).

Colectión Don José Román.

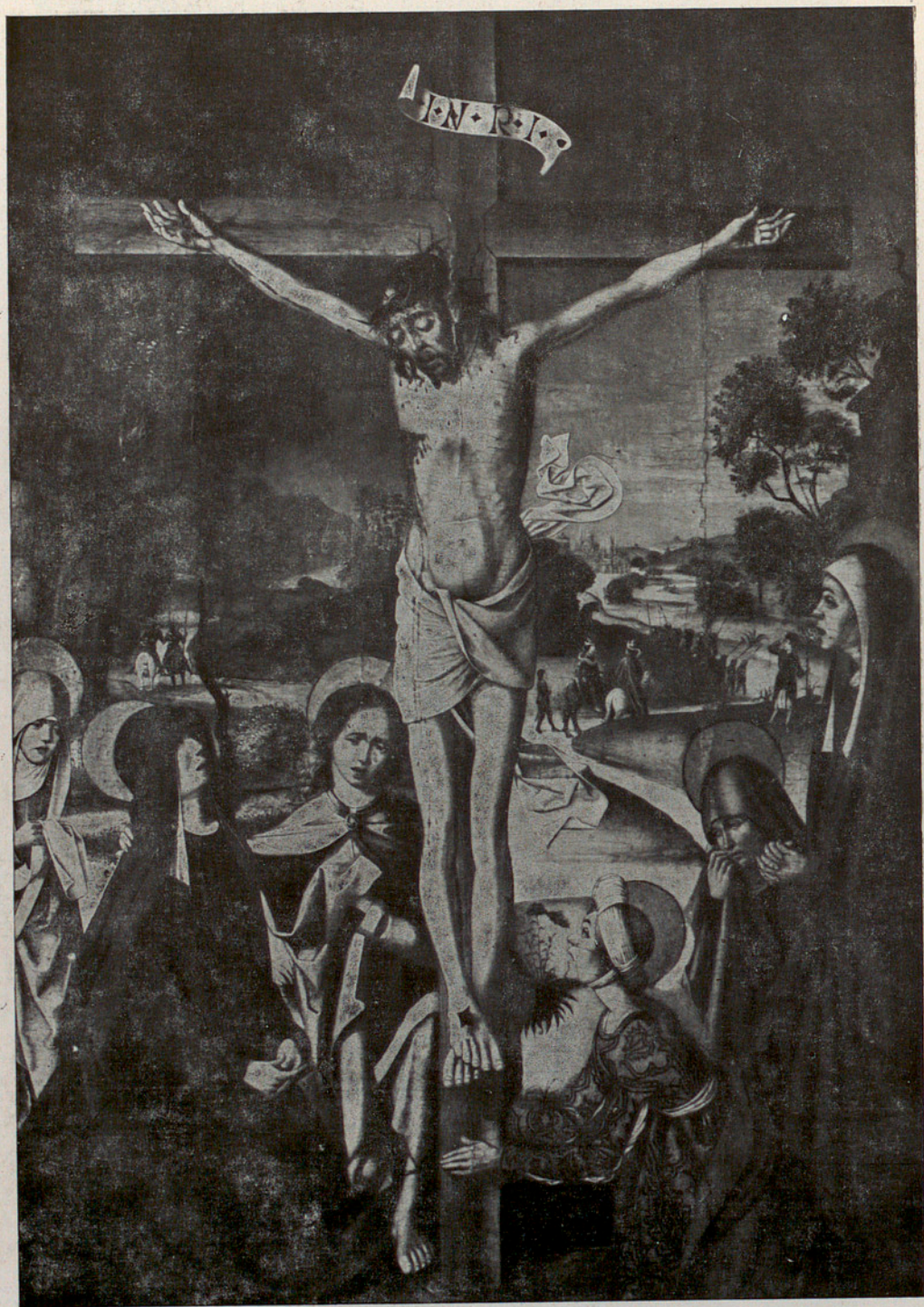


N.º 45. — *Calcario*. Pintura catalana sobre tabla. Obra de Jaume Cabrera, hacia 1400.
Colección D. Joaquín Carreras.

N.º 46. *Calcario*. Pintura catalana sobre tabla, de la segunda mitad del siglo xv.
Taller de la Seo de Urgel.
(Ramón Gonsalbo?)

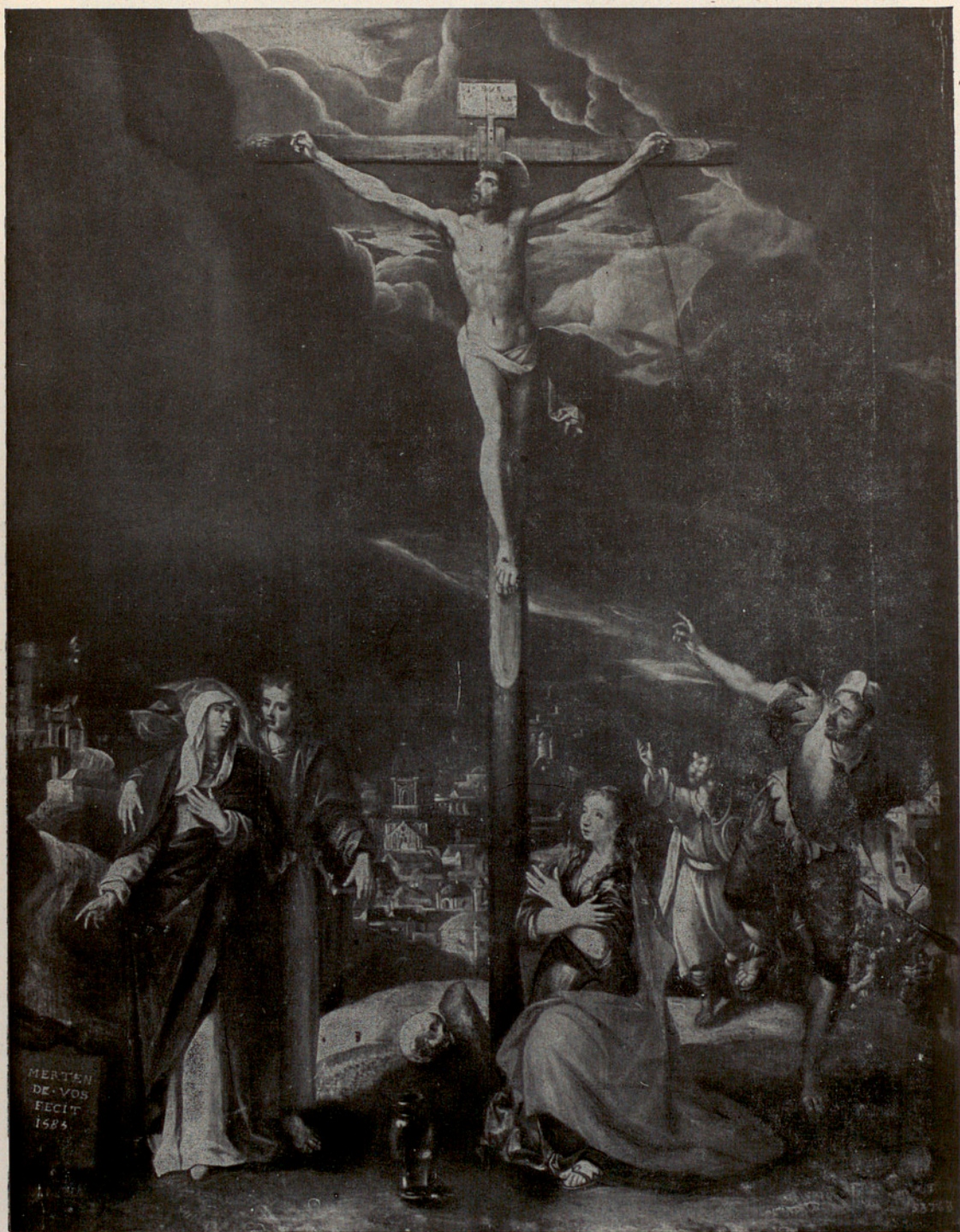
Colección Doña Carmen
Carreras Candi.





N.º 47. — *Calvario*. Pintura sobre tabla. Obra hispano-flamenca, hacia 1500.

Colección D. J. Graells Pinós.

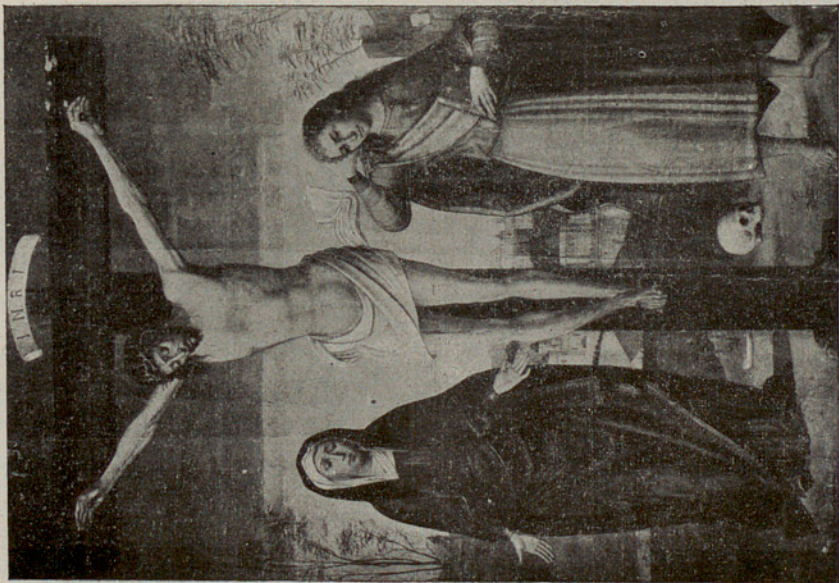


N.º 48. — *Calvario*. Pintura sobre tabla, firmada por Martín de Vos. (Amberes 1532 + 1603) fechada en 1585.
Colección particular.



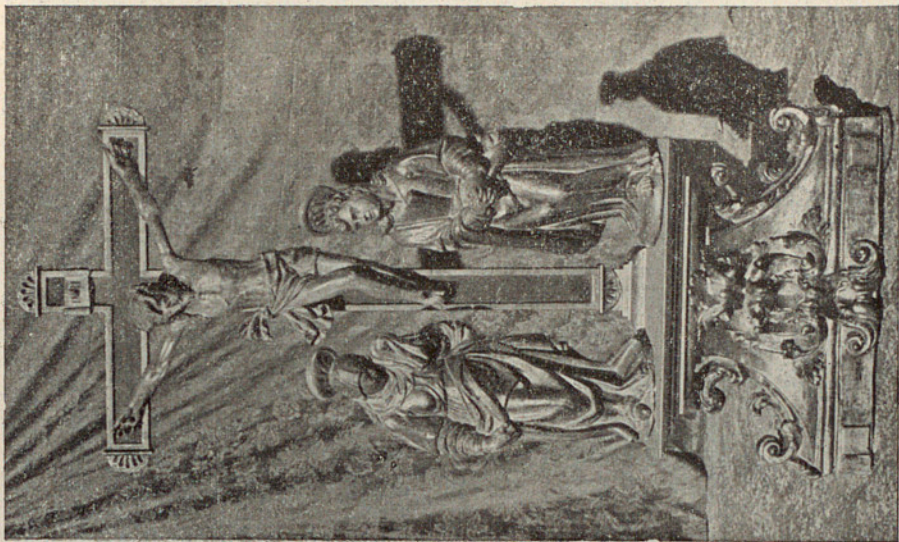
N.º 48. — Talla policromada. Obra española, hacia 1300.

Colección Don Narciso Ricart.



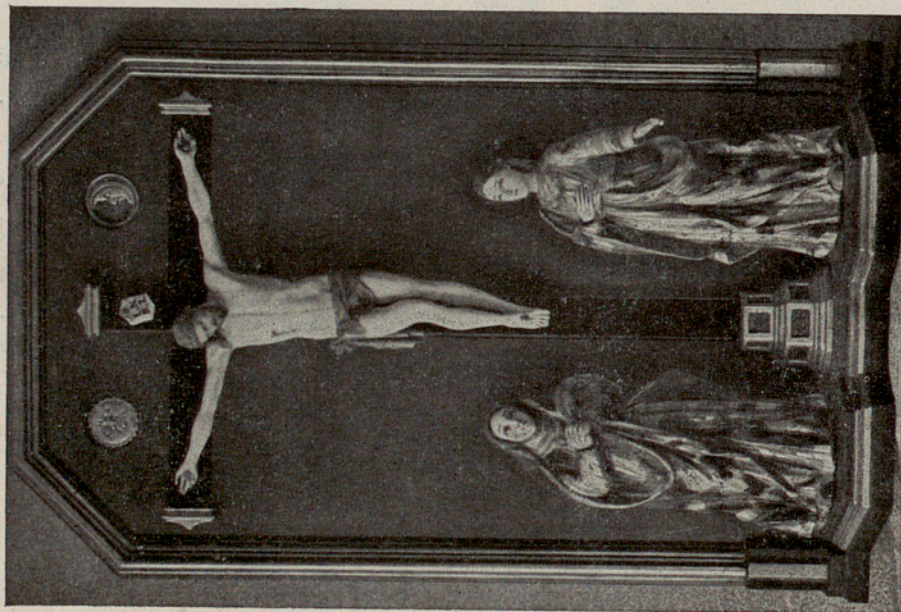
N.º 51. — *Jesús en la Cruz, con la Virgen y San Juan Evangelista.* Tabla hispano-flamenca del siglo XVI.

Colección Srta. Teresa Ametller.

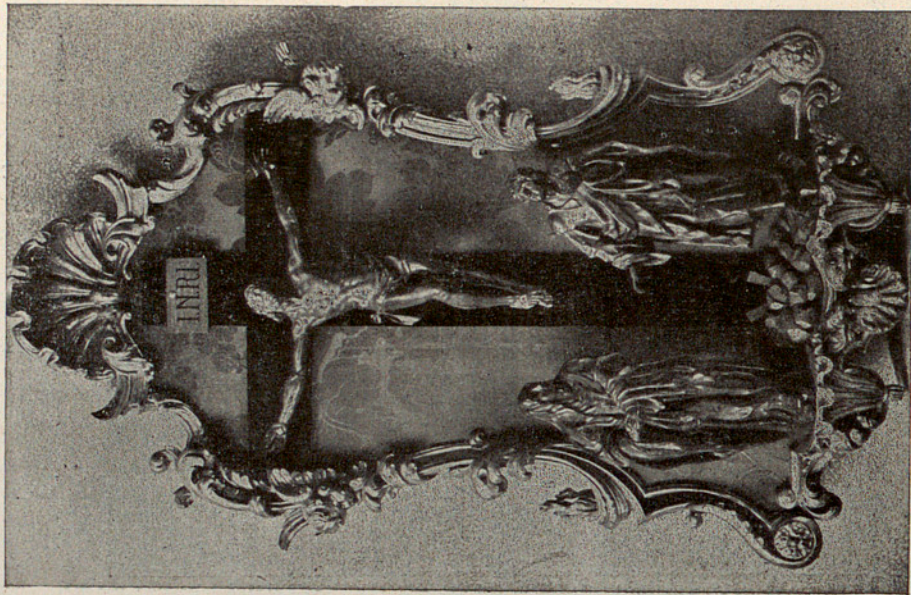


N.º 54. — *Calvario.* Talla policromada Escuela española. Siglo XVI-XVII.

Colección particular.



N.º 55. — *Calvario*. Marfil y talla policromada. El crucifijo lleva la data de 1608.
Colección particular.

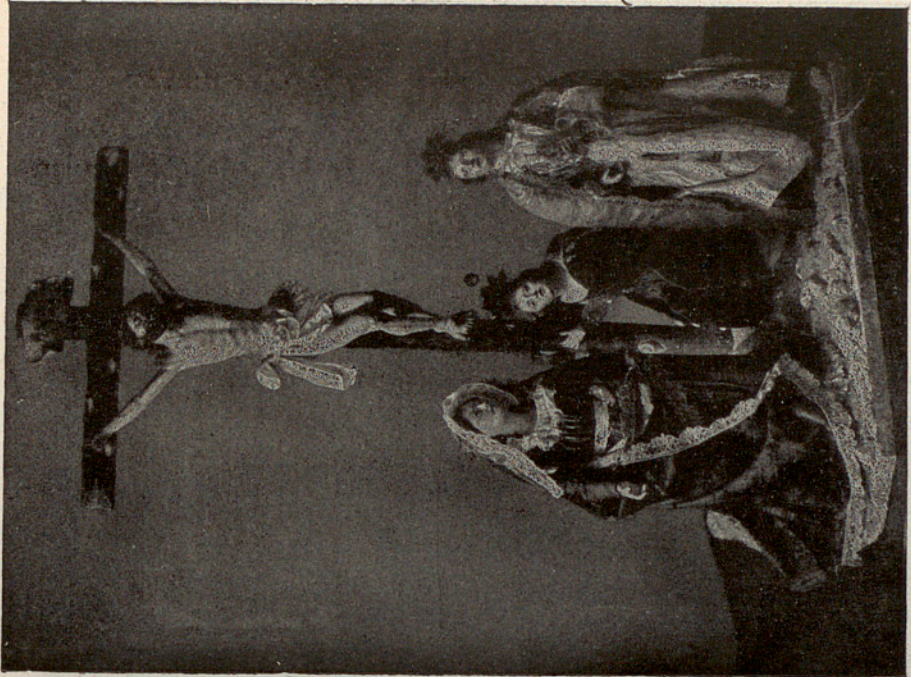


N.º 56. — *Calvario*. Talla escuela española, siglo xviii.
Colección D. Narciso Ricart.



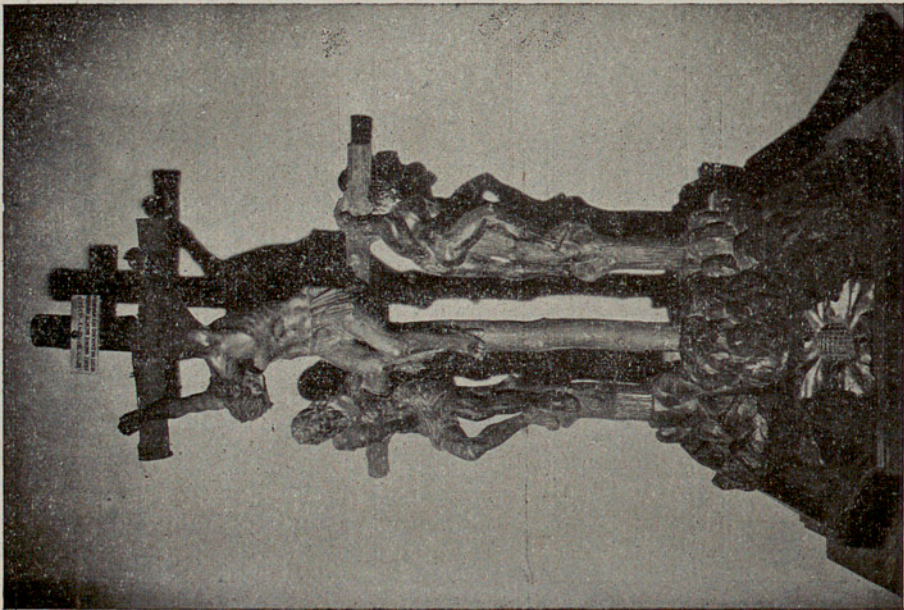
N.º 58. — *Calvario*. Atribuido al taller de Pedro de Mena.
Talla policromada. Siglo xvii.

Colección D. Miguel Mateu.



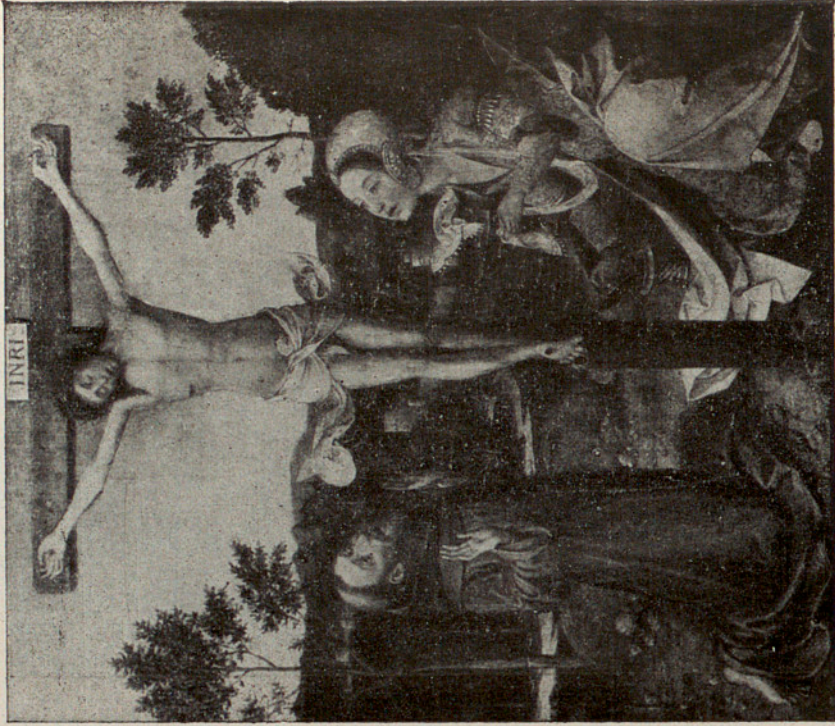
N.º 59. — *Calvario*. Talla policromada. La Virgen, San Juan y la
Magdalena, con trajes sobrepuestos. Escuela española. Siglo xviii.

Colección D. Arturo Ramón.



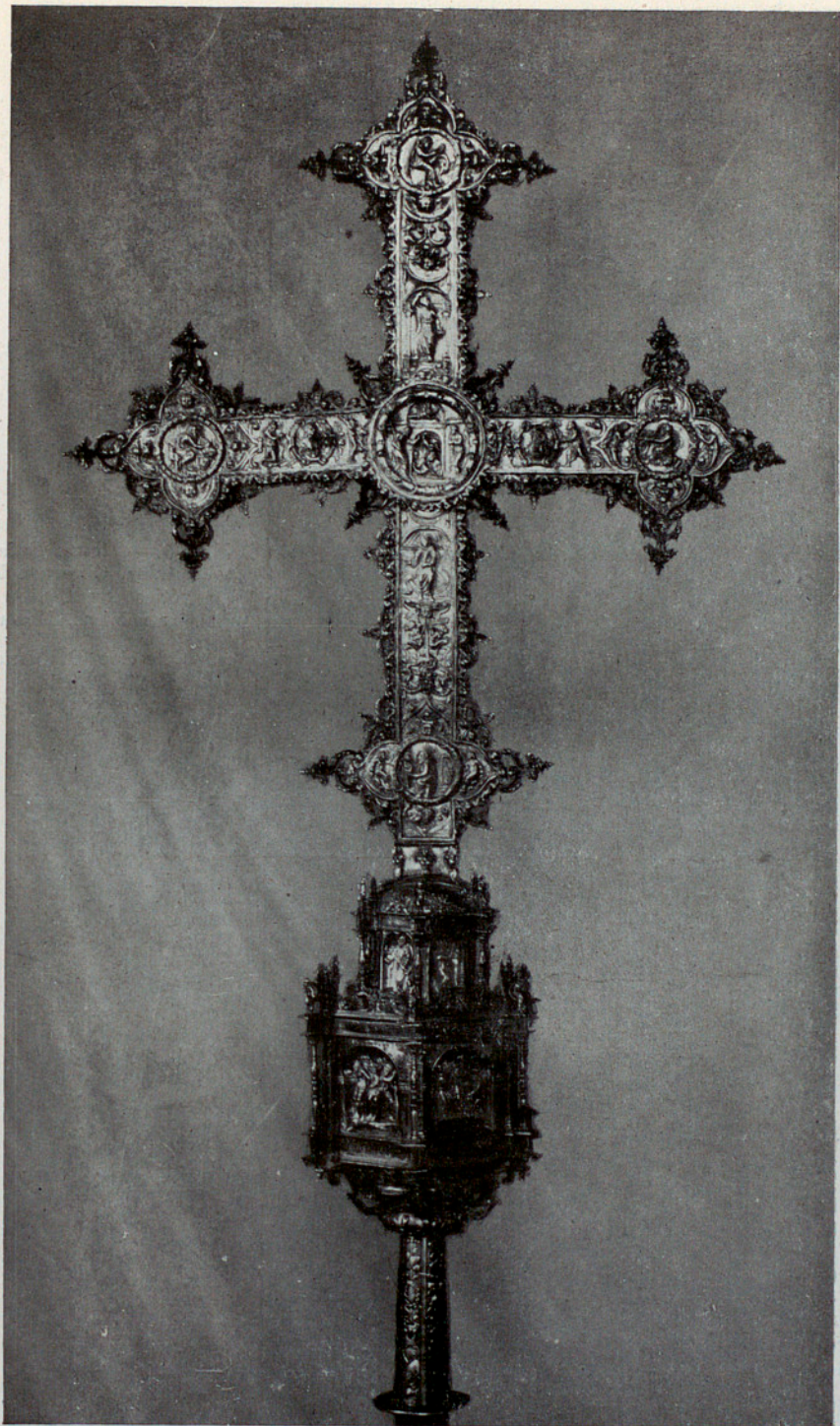
N.º 60. — *Calvario*. Talla policromada y barro cocido. Escuela española, hacia 1600.

Colección particular.



N.º 61. — *Jesús en la Cruz, con la Magdalena y San Francisco de Asís*. Tabla flamenco, hacia 1500.

Colección Srta. Teresa Ametller.



N.º 72 A. — Cruz procesional. Obra castellana fechada en 1563.

Museo Municipal de Barcelona.



N.º 86. — *Descendimiento*. Pintura sobre tabla. Obra popular, catalana, gótica con fuertes resabios románicos. Hacia 1300

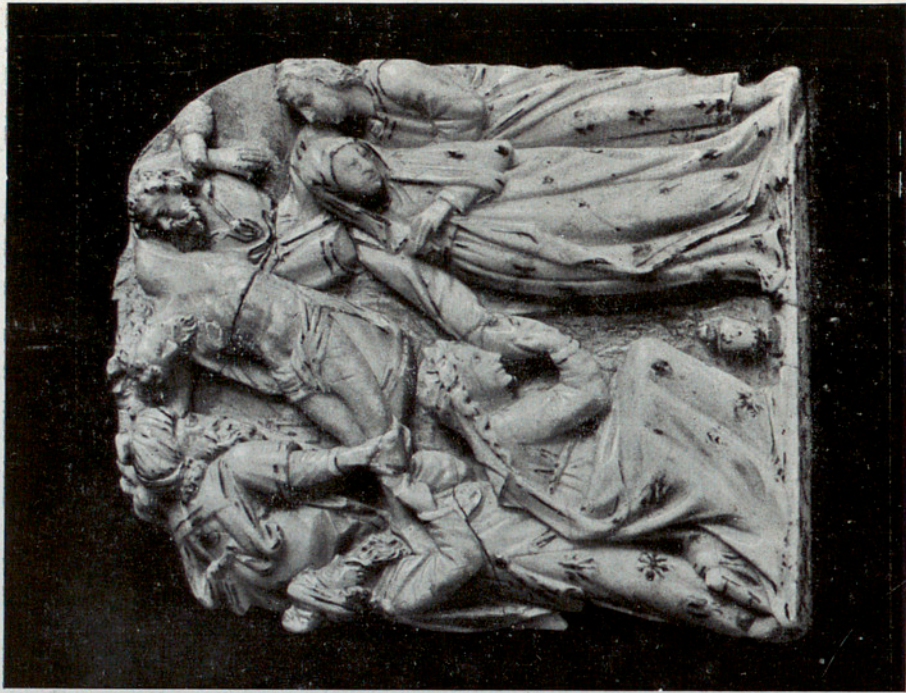
Colección D. Mariano Espinal.



N.º 87. — *Descendimiento*. Pintura manierista. Escuela española. Siglo xvi.
Propiedad del + Doctor Celis.



N.º 88. — *Descendimiento*. Talla hispano-flamenca, hacia 1500.
Colección particular.



N.º 89. — *Descendimiento*. Alabastro policromado.
Colección Don José Román.



N.º 91. — Pintura sobre tabla, de escuela flamenca, según modelo de Roger Van der Weyden.
Hacia 1500.

Colección Muntadas. N.º 117.



N.º 92 — *Descendimiento*. Pintura hispano-flamenca, hacia 1500.

Propiedad de Don Federico Torelló.

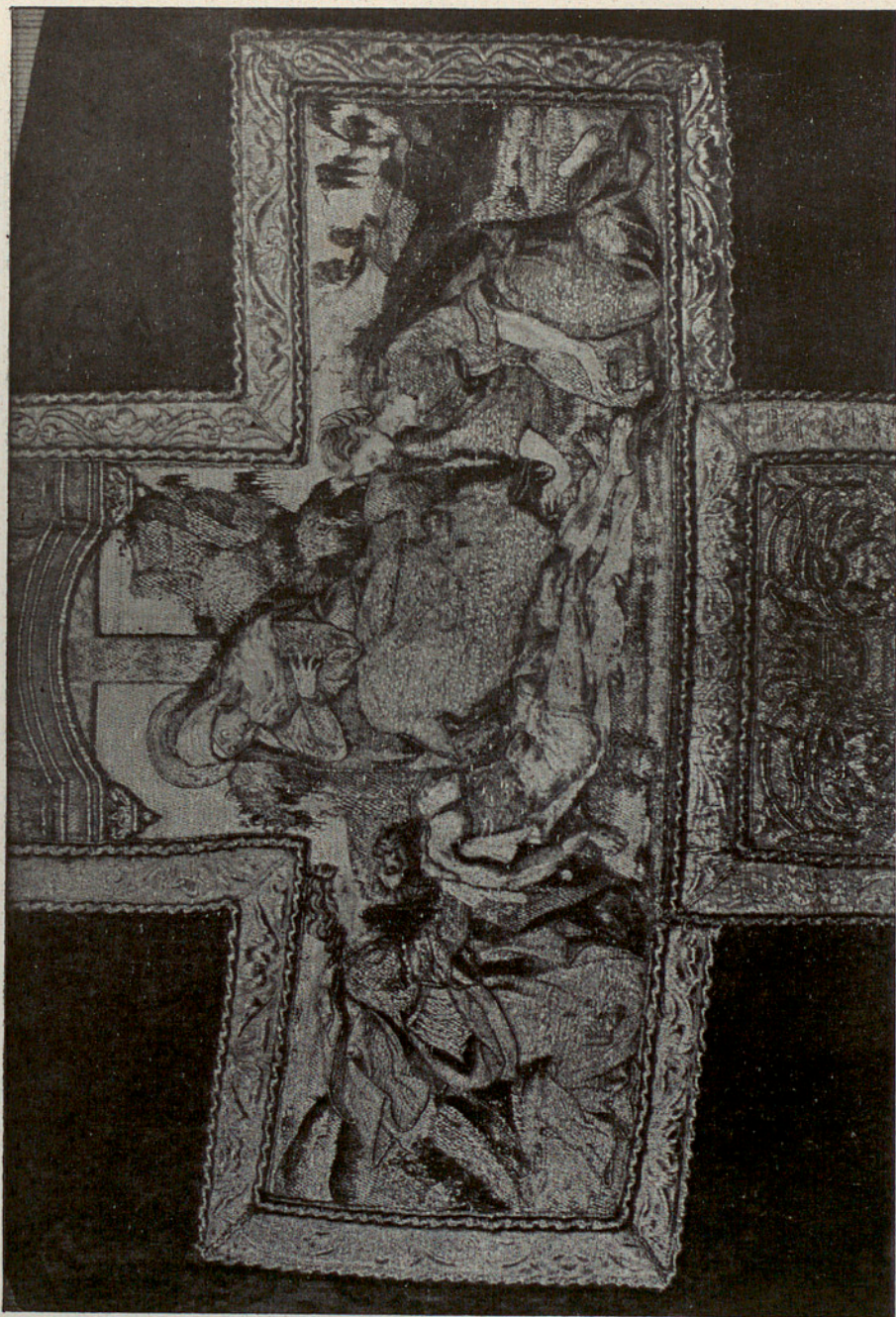


N.º 93. — Pintura sobre tabla. Obra hispano-flamenca del siglo xvi.

Colección Muntadas. N.º 226.



N.º 99. — *Piedad*. Obra hispano-flamenca, hacia 1500.
Colección Don Antonio Batlló.



N.º 95. — *La Piedad*. Casulla bordada, terciopelo morado, Arte español. Siglo xvi.
Colección Don Ignacio Abadal.



N.º 96. — *Piedad*. Pintura sobre tabla. Obra de Bartolomé Bermejo, de Córdoba. Año 1490.
Catedral de Barcelona.

Pintada para el oratorio particular del Arcediano Mayor de Barcelona, Luis Desplá (+ 1524), retratado como donante, mientras en el lado opuesto se representa a San Gerónimo. Obra capital de la pintura española de fines del siglo xv.



N.º 96. — Detalle de la *Piedad*, de Bartolomé Bermejo.

Catedral de Barcelona.



N.º 97. — *Piedad*, con San Juan Bautista, San Juan Evangelista y San Antonio de Padua. Pintura sobre tabla, de escuela sevillana, hacia 1490. Obra que ha dado nombre al maestro Harris (¿Juan Núñez?).

Colección Don Manuel Perdigó.



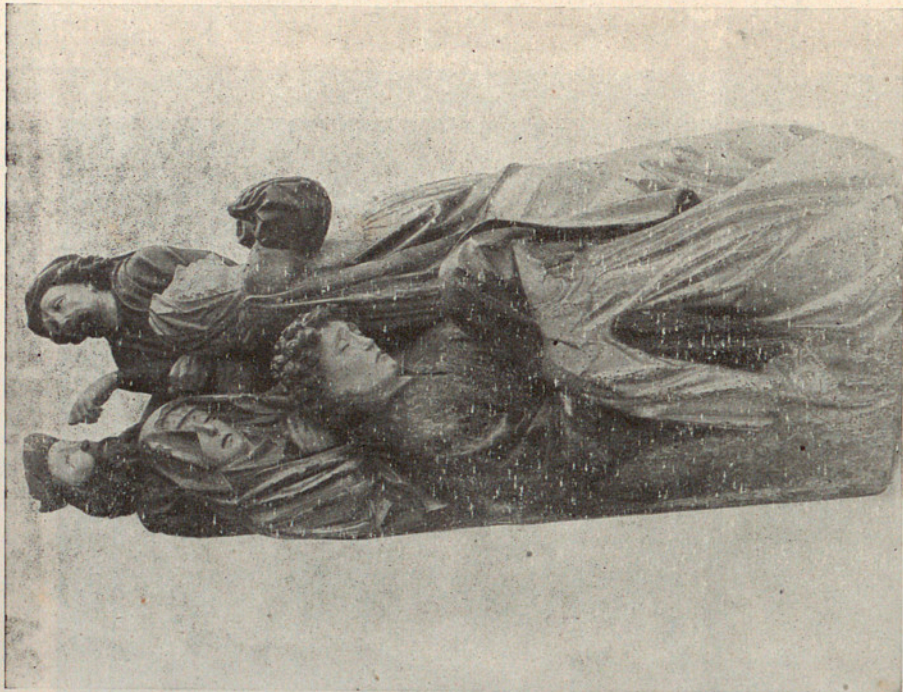
N.º 98. — *Piedad*. Pintura sobre tabla, obra de Luis de Morales (El Divino) (Badajoz, 1509-1586).

Colección I. de B.



N.º 100. — *Entierro de Cristo*. Talla hispano-flamenca, fines del siglo XV.

Colección Srta. Teresa Ametller.



N.º 101. — *Descendimiento* (fragmento). Relieve talla flamenca, siglo XV.

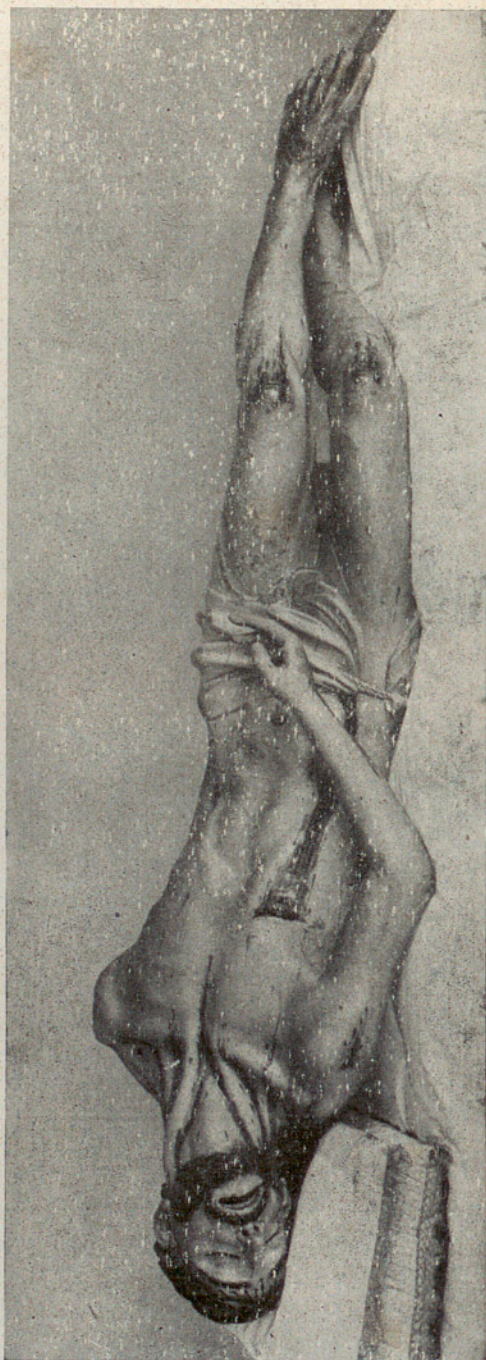
Colección Don Antonio Batlló.



N.º 94. — *Lamentación de Cristo.* Relieve arte flamenco. Siglo xv.
Colección Don Antonio Batlló.



N.º 102. — *Entierro de Cristo.* Pintura sobre lapizlázuli, siglo xvii.
Colección Don José M.ª Fondevila.



N.º 103. — *Crísto yacente*. Talla policromada. Obra española de impresionante realismo, dentro de la escuela de los grandes imagineros del siglo XVII.

Propiedad de Don Juan Vilella.



N.º 104. — *Virgen plañidera*. Busto destinado a un Santo Sepulcro. Tierra cocida policromada.
Siglo XVI.

Colección Don Mariano Trens.



N.º 105. — *Resurrección*. Pintura de Fray Juan Mayno (1568-1649). Fué uno de los lienzos del retablo mayor de San Pedro Mártir, en Toledo.
Museo Balaguer. — Villanueva y Geltrú.



N.º 106. — *Resurrección*. Pintura catalana sobre tabla. Obra de Jaume Cirera. Hacia 1430.
Museo Diocesano de Barcelona.



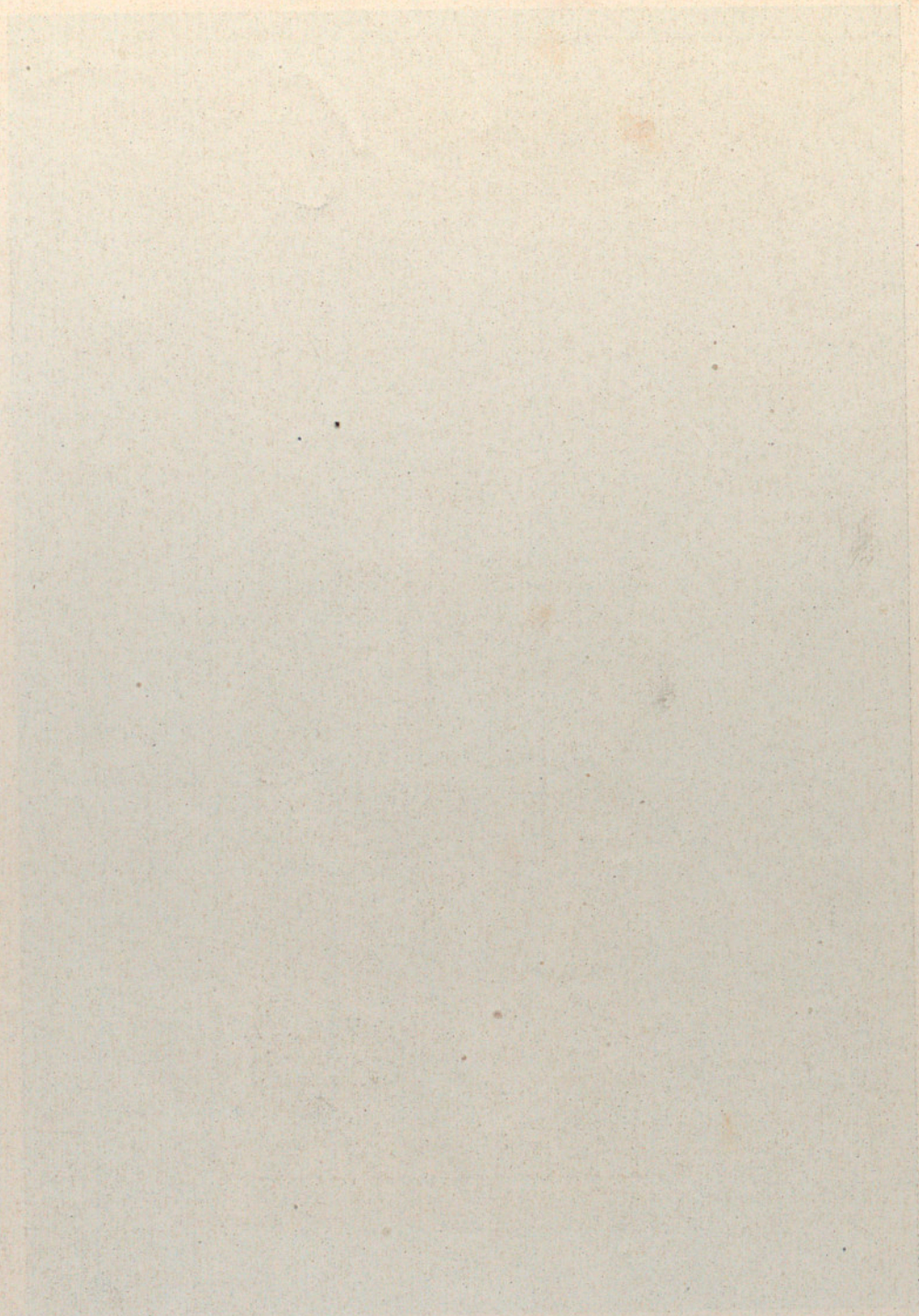
N.º 107. — *Juicio final*. Pintura sobre tabla. Obra de Fernando Yáñez de Almedina. Primer tercio del siglo XVI. Obra personal del artista, uno de los mejores entre los representantes españoles de la pintura del Renacimiento italiano.

Propiedad de Don Pelayo Mas.



N.º 108. — Jesús Juez presentando las llagas de su Pasión. Talla policromada y dorada.
Siglo XIV.

Propiedad de Doña Tecla Sala.





ILUSTRACIONES DE LIBROS
Y MANUSCRITOS
PRESENTADOS POR LA

ASOCIACIÓN DE BIBLIÓFILOS
DE BARCELONA



Lámina de la obra: Monfort, *Oficio de la Semana
Santa*. Valencia, siglo XVIII.

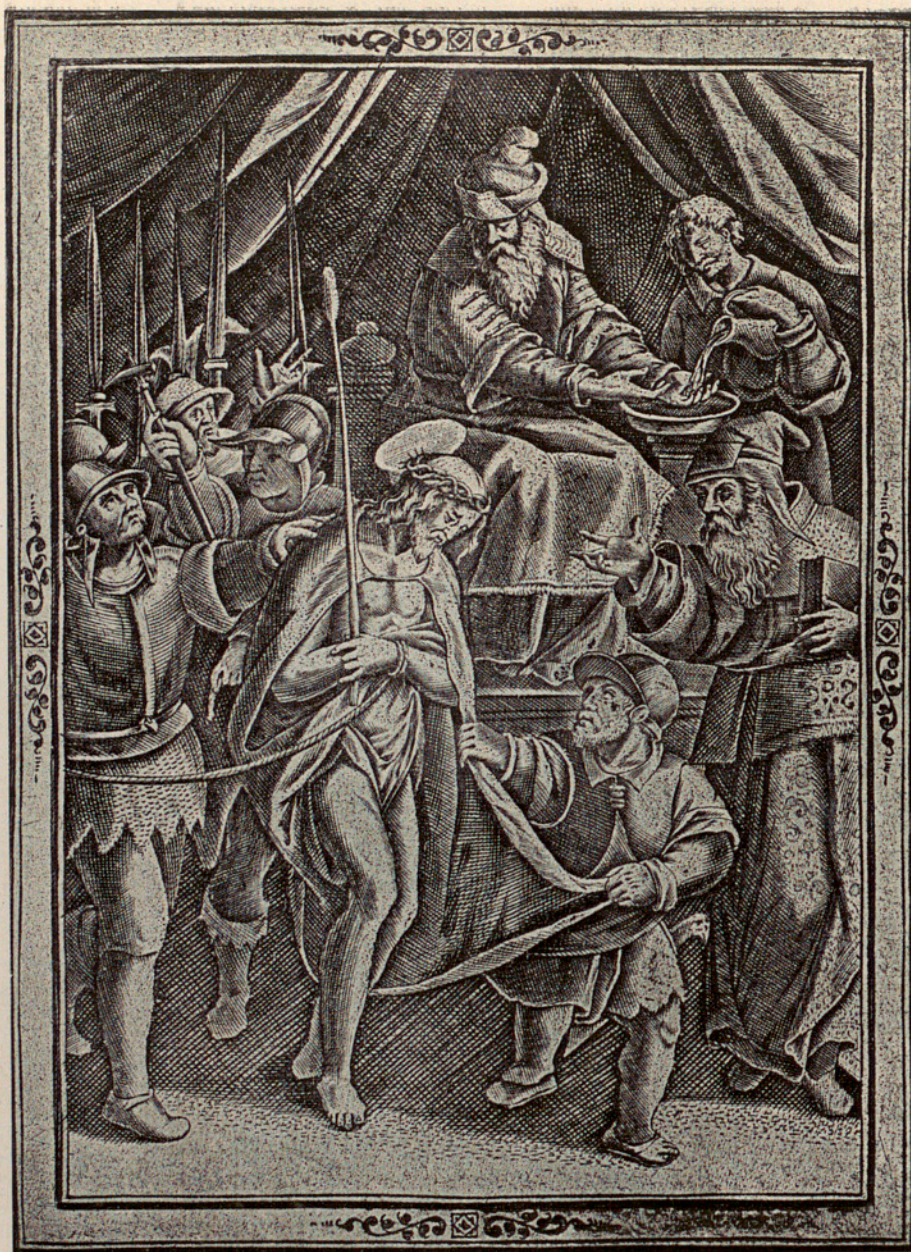
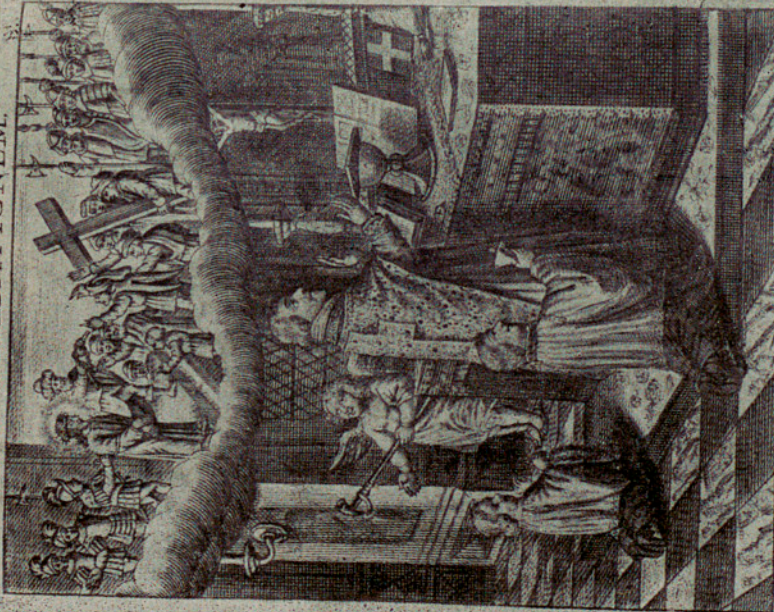


Lámina de la obra: Dávila, *Pasión del Hombre Dios*, León de Francia, 1661

AD PRÆFATIONEM



Le Prestre dit la Preface. Iesus-Christ est eandem.



ORATIO

Domine Iesu Christe quem flagellatum tradidit Pilatus vt crucifigereris teipsum offerens vltro pro peccatis nostris: davi flagella iracundiae tuae quae pro peccatis meremur excipiamus. Amen

ORAISON

Mon Seigneur Iesu-Christ, qui au es uolonté de te donner au supplice infame de la croix, que nous aués en braise de bon coeur fait en toy la grace de souffrir courageusement les afflictions qui t'ont plairé de couronner en punition d'ame peccées.

S. MARLINE. OR.

Deus qui confpicas quia ex nulla nosce uitate: Iustificatus: concitasti proprios: et in punitione d'ame peccées: tuos vt mereres sibi bene Meriti: bene sic: et regnum: dono tuae gratiae: confisus: ni atque Panighis: con- tra omnia aduersa maniamur: Per Dominum Iesum Christum. Sec. 17

S. GEORGI. OR.

Deus qui nos beat. Georgy martyr tuos: uirtutes: et meritis: et in punitione d'ame peccées: tuos vt mereres sibi bene Meriti: bene sic: et regnum: dono tuae gratiae: confisus: ni atque Panighis: con- tra omnia aduersa maniamur: Per Dominum Iesum Christum. Sec. 17

Dos páginas de la obra: Mazot, *Tableaux de la Croix*. Paris, 1651.



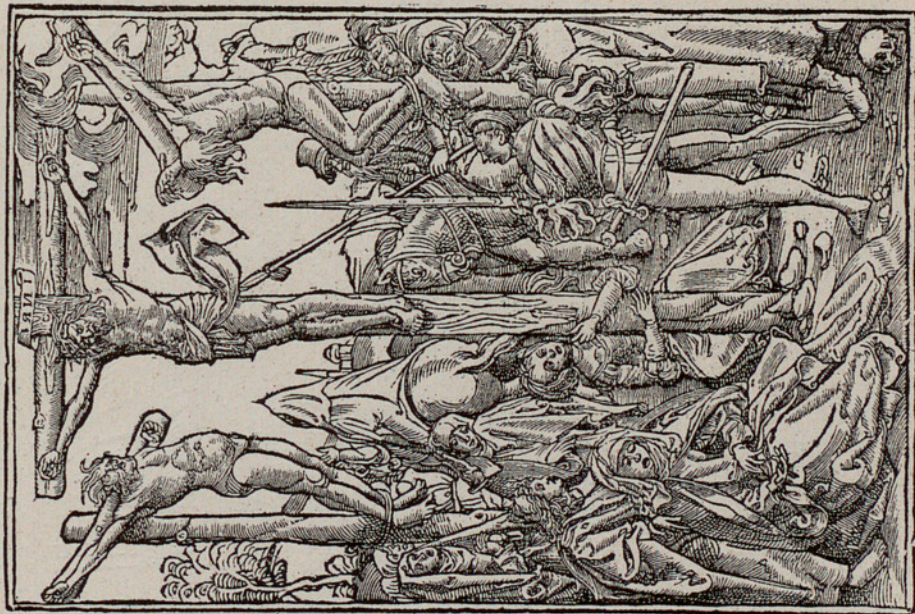
De la obra: Klauber, *Historiæ Bibliçæ. Augsburg, s. a. Siglo xviii*



Portada impresa en Amberes, 1635



Aguafuerte de Alberto Durero. Año 1513



Senior habre los mis labios. **E** la my boca denunciara el tu looz. **D**ios entiendo en la my ayuda. **S**enior no tardes en me ayudar. **O** lozia sea al padre z al hyo z al espiritu santo. **A** si como era en el comienzo z es agora z sera siempre: por todos los siglos de los siglos. Amen.

A labouira del padre z verdad oí unmal dios z obré iesu chrisso fue preso en la hora matutinal sus discipulos lo desampararon con miedo z lo atormentaron muy mal. **A**gora nos refenoz iesu chrisso z bendezimos te. **Q**ue por la tu santa cruz redésse el mi do. **I**kyrieleyson. **C**hrisste eleyson. **I**kyrieleyson. **T**u que padegiste por nos señoz aue merced de nos. **S**enior oye la mi oracion. **E** a ti véga el mi clamoz: **O**ración.

Senior iesu chrisso hijo de dios bino pon la tu passion z la tu cruz z la tu muerte entre el tu wyzio z la mi alma agora y en la hora de mi muerte: z qe eras dar a los biuos misericordia z gracia: z a los finados perdon z bolgança:

Descendens uero circum dicit occurrerit ei exprobratorum afflictorum lofernem. **I**u. z

Sup intrasset an facies eius staret holofernes. **I**u. z

Las Horas de Nuestra Señora. París, Simón Vostre, hacia 1495



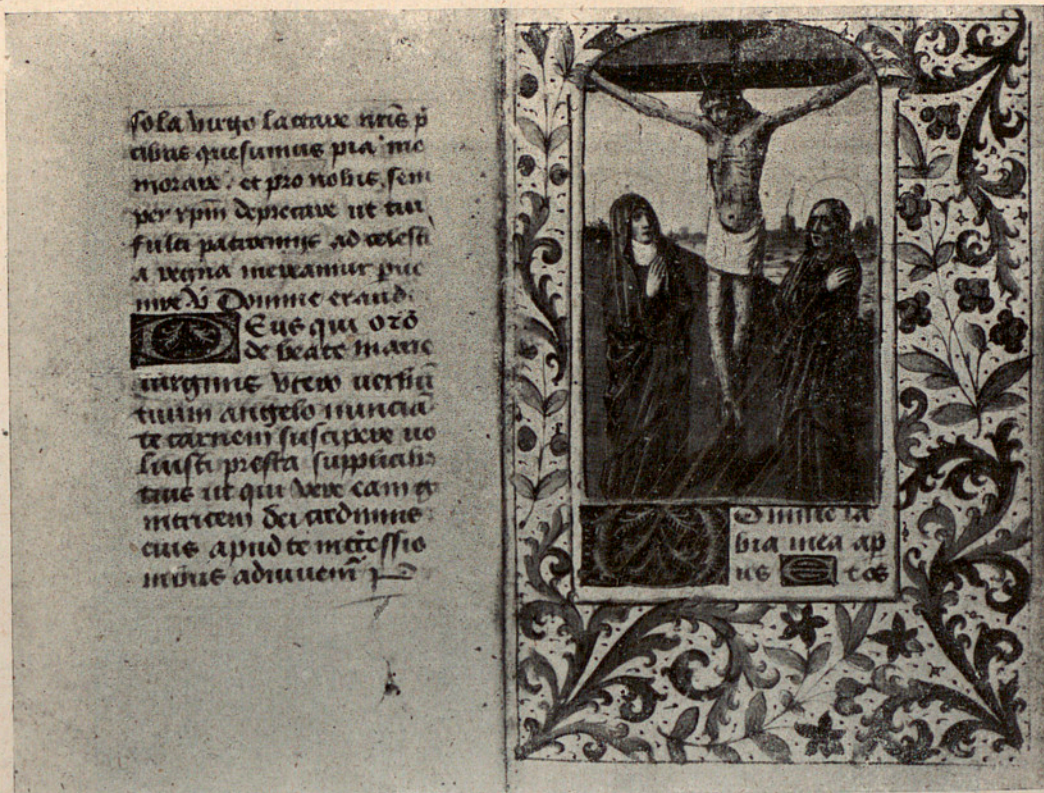
De un gótico barcelonés de principios del siglo xvi



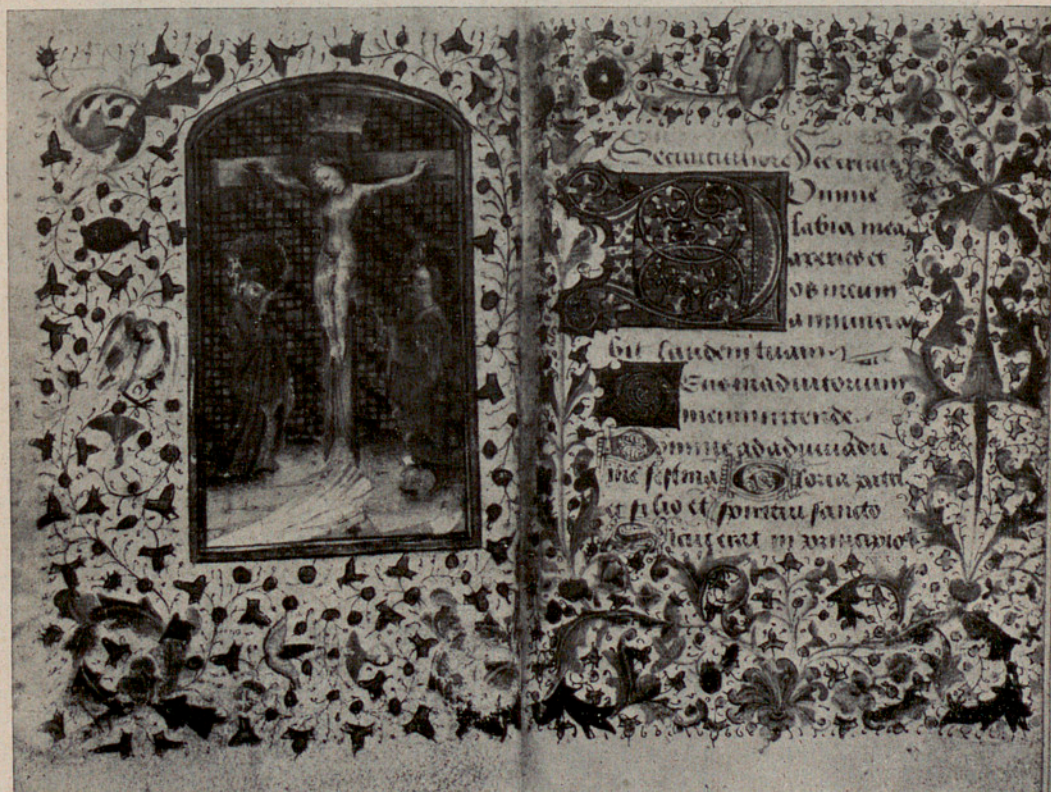
Miniatura de un *Missale* del siglo XIV



Miniatura de un *Missale*. Códice del siglo xiv



Dos páginas de un *Libro de Horas*, francés, Códice del siglo xv



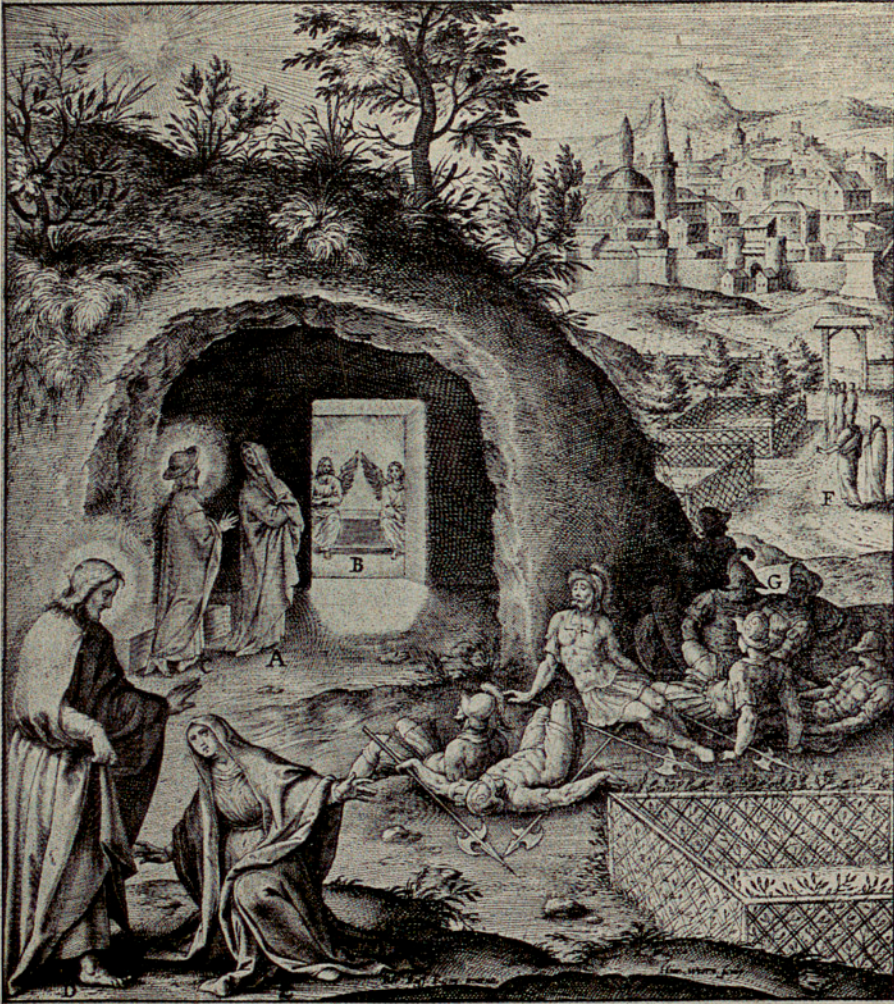
Dos páginas de un *Libro de Horas*. Códice del siglo xv



Miniatura de un Códice español del siglo xvi



Página de un *Libro de Horas*. Códice del siglo xv



A. Magdalena stabat ad monumentum foris plorans.
 B. Dum ergo fleret, vidit duos Angelos in albis sedentes in monumento, ab his audit. Mulier, quid ploras?
 A. Anaduvertit Angelos post suam ipsius tergum cupide prospicere. itaque conuersa videt IESVM habitu hortulanum.
 C. A quo audit, Mulier, quid ploras? Ecce.
 A. Cum responderet illa rursus, Domine, si tu suscitasti eum.

D. A Christo nomine de more appellatur Maria.
 E. Respondet Rabbini. Accidit ad pedes eius vulnerata cor vno ipsius verbo, cupiens suo more complecti.
 D. IESVS se tangi vetat; ac docet quem admodum, antequam ascendat, cum eo sit agendum.
 F. Apostoli redeuntes sunt obviam venientibus mulieribus.
 G. Nondum milites surgunt.



Miniatura de un *Libro de Horas*, francés, Códice del siglo xv



Miniatura de un Códice español del siglo xvi

*A*MIGOS DE LOS MUSEOS DE BARCELONA, en ritmo constante y continuando su labor cultural y artística con Exposiciones monográficas que tanto influyen en el conocimiento y estudio de parte de nuestro patrimonio artístico en sus múltiples manifestaciones, presenta a la contemplación del público, aprovechando los días en que se conmemora la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, un conjunto de obras de arte, donde previamente ordenadas y siguiendo el mismo curso de la Pasión, el visitante podrá medir, al compás de su emoción artística y dentro los límites que una exposición de tal naturaleza obliga, el gran tema que el Arte Cristiano ha traducido en obras de todos estilos y épocas.

Pretendemos haber esbozado, si bien dentro el esfuerzo posible, algo que algún día podría ser realizado con mayor vuelo. Historial del arte cristiano repleto de emociones y enseñanzas. Lección la más honda, ya que ella nos llega por la doble vía de la fe y el arte hasta lo recóndito de nuestra sensibilidad.

En esta Exposición «El Arte en la Pasión del Señor» que se alberga en el noble Palacio de La Virreina, se exhiben juntamente con obras notables, documentales muchas y todas de un especial interés formando conjunto, destacadas pinturas universalmente conocidas y admiradas, que por sí solas dan el máximo valor a la presente Exposición.

Cabe señalar también lo que esta exhibición significa, de colecciones particulares, del amor y esfuerzo que tales colecciones y aficiones representan, y cómo nuestra Entidad despierta y auna dichas aficiones en valoración de nuestro patrimonio.

Muchos de los expositores son queridos consocios nuestros. Los restantes nos dan igualmente relieve y prestancia alentándonos para futuras empresas.

Sea nuestro vivo agradecimiento para el Excmo. Ayuntamiento de nuestra ciudad por las facilidades dadas aportando algunas obras de los Museos de Arte de Barcelona, y habernos hecho el honor de patrocinar la presente Exposición de Arte religioso. Al Ilmo. y Reverendísimo Sr. Obispo de Barcelona, al Iltre. Cabildo de nuestra Santa Iglesia Catedral Basílica y al Museo Diocesano de esta ciudad. Al Ilmo. y Rvdmo. Sr. Obispo de Vich y al Museo Diocesano de la propia capital vicense. Al Museo Diocesano de Solsona y al Museo Balaguer, de Villanueva y Geltrú. El más piadoso recuerdo para el venerado Dr. D. Valentín Comellas, Obispo de Solsona, inesperadamente fallecido, que tanto se desveló para que la famosa tabla La Santa Cena, de Solsona, figurase en nuestra Exposición. A las autoridades todas, y a los generosos expositores, los nombres de los cuales son ya una garantía de solvencia espiritual, así como a todos los demás colaboradores que con utensilios litúrgicos, tapices, muebles y diversos objetos, han hecho posible enmarcar la Exposición dentro su ambiente adecuado.

Barcelona, marzo de 1945.

Por la Junta Directiva,
PEDRO CASAS ABARCA
PRESIDENTE

INDICE DE LA EXPOSICIÓN

	Páginas
N.º 1. — <i>Entrada de Jesús en Jerusalén. Domingo de Ramos</i> Pintura de escuela veneciana, hacia 1600. Colección D. Federico Marés.	3
N.º 2. — <i>Entrada de Jesús en Jerusalén</i> Relieve en cera policromada. Propiedad de D. José M.ª Fondevila.	3
N.º 2 A. — <i>El Lavatorio</i> Bajo relieve italiano en alabastro, siglo xvii. Colección D. Juan Prats Tomás.	3
N.º 3. — <i>Santa Cena de Solsona</i> Pintura sobre tabla, primera mitad del siglo xv. Obra capital de la Escuela de Lérida. Seguramente del Maestro Jaume Ferrer I. Museo Diocesano de Solsona.	4 y 5
N.º 4. — <i>La Santa Cena</i> Pintura en grisalla. Obra manierista veneciana del s. xvi. Colección particular.	6
N.º 5. — <i>La Santa Cena</i> Alto relieve de talla. Obra española de principios del s. xvi. Colección particular.	6
N.º 6. — <i>La Santa Cena</i> Relieve en talla policromada, obra aragonesa 1567. Colección D. Federico Marés.	7
N.º 7. — <i>Jesús instituyendo la Eucaristía</i> Copia sobre lienzo de un original de Juan de Juanes. Museo Diocesano de Barcelona.	7
N.º 8. — <i>La Oración en el Huerto</i> Pintura catalano-valenciana de principios del siglo xvi. Propiedad de D.ª Pilar Aleu, Vda. Font.	7

	Páginas
N.º 8 A. — <i>Oración en el Huerto</i> Esmalte de Limoges. Colección D. Juan Sedó Peris-Mencheta.	
N.º 9. — <i>Prendimiento de Jesús</i> Pintura catalano-aragonesa de la primera mitad del s. xv. Colección Muntadas, núm. 168.	8
N.º 10. — <i>Beso de Judas</i> Pintura catalana sobre tabla. Obra de Lluís Borrassà. Primera mitad del siglo xv. Colección D. Olegario Junyent.	8
N.º 11. — <i>Prendimiento de Jesús</i> Pintura sobre cobre, según el grabado de la Gran Pasión, de Alberto Dürer (1510), procedente de la Colección del Duque de Osuna. Colección D. J. Pablo Bosch.	9
N.º 12. — <i>Beso de Judas</i> Pintura de Julio César Procaccini, 1548-1626. Colección particular.	10
N.º 13. — <i>Beso de Judas</i> Pintura sobre cobre, según el grabado de la Gran Pasión, de Alberto Dürer (1510). Colección D. José Román.	
N.º 14. — <i>Beso de Judas</i> Pintura aragonesa sobre tabla. Escuela de Miguel Ximénez, hacia 1500. Colección Sra. Vda. Esclasans.	11
N.º 14 A. — <i>Jesús conducido ante Pilatos</i> Pintura sobre cobre, firmada por D. Franck, 1590. Colección particular.	
N.º 14 B. — <i>Sentencia de Jesús</i> Esmalte de Limoges. Colección D. J. Sedó Peris-Mencheta.	
N.º 14 C. — <i>La coronación de espinas</i> Tabla hispano-flamenca, hacia 1500. En el fondo se repre- sentan las escenas de la Flagelación y Ecce Homo. Colección D. J. Bardolet.	
N.º 15. — <i>Flagelación</i> Grabado de Jeronimus W., según el cuadro de M. Lucas Romanus. Edición «Aux Quatre Vents», siglo xvii. Colección particular.	11
N.º 16. — <i>Jesús atado a la columna</i> Pintura sobre tabla. Escuela flamenca, hacia 1500. Colección D. Miguel Mateu.	12

- N.º 16 A. — *Jesús atado a la columna*
 Tabla española de la primera mitad del siglo XVI.
 Colección J. Bardolet.
- N.º 17. — *Flagelación*
 Pintura sobre tabla, obra de Jaime Forner († en 1555),
 pintada en 1536.
 Museo Diocesano de Barcelona.
- N.º 18. — *Jesús atado a la columna* 13
 Escultura española, hacia 1600.
 Colección Rvdo. Pedro Font y Aleu.
- N.º 19. — *Ecce Homo*
 Talla policromada. Arte español. Siglo XVII. 0,38 alto.
 Colección particular.
- N.º 20. — *Ecce Homo* 13
 Pintura barroca siglo XVII.
 Propiedad Sra. Marquesa de Monsolís.
- N.º 21. — *Ecce Homo* 14
 Pintura escuela italiana siglo XVII.
 Colección particular.
- N.º 22. — *Ecce Homo*
 Figurilla de marfil. Obra española del siglo XVII.
 Colección D. José Román.
- N.º 23. — *Ecce Homo*
 Pintura sobre cobre. Obra flamenca del siglo XVII.
 Colección particular.
- N.º 24. — *Ecce Homo*.
 Pintura sobre tabla, hispano-flamenca, del siglo XVI.
 Colección D. Miguel Mateu.
- N.º 25. — *Ecce Homo*
 Pintura de Francisco Ribalta. Siglo XVII.
 Colección D. Jaime Algarra.
- N.º 26. — *Ecce Homo*
 Cabeza de marfil policromada. Siglo XVII.
 Colección particular.
- N.º 27. — *Misa de San Gregorio, con alegoría del Juicio Final*
 Pintura sobre tabla. Obra valenciana de principios del
 siglo XVI.
 Colección particular.
- N.º 28. — *Cristo de Piedad* 15
 Pintura sobre tabla, de escuela española, segunda mitad
 del siglo XV.
 Colección Hermanos Sebastián y Carlos Junyer.
- N.º 29. — *Ecce Homo* 14
 Pintura de escuela veneciana. Bassano. Hacia 1600.
 Colección D. Jacinto Andreu.

	Páginas
N.º 30. — <i>Cristo de Piedad</i> Alabastro catalán. Siglo XVI. Propiedad de D. Buenaventura Mas.	16
N.º 30 bis. — <i>Cristo de Piedad</i> Obra de Bartolomé Bermejo, hacia 1500. La inscripción hebrea del sepulcro dice: «Tú debes esperar la vida en Mi muerte.» Colección D. Miguel Mateu.	17
N.º 31. — <i>Jesús camino del Calvario</i> Talla policromada. Escuela española 1700. Propiedad de D. José Rosales.	21
N.º 32. — <i>Alegoría de la Pasión</i> . (Visión de la Misa de San Gregorio.) Pintura catalana sobre tabla. Obra de Domingo Valls, de Tortosa. Fines siglo XIV. Colección Hermanos Sebastián y Carlos Junyer.	16
N.º 33. — <i>Jesús camino del Calvario con el Cirineo</i> Pintura sobre tabla, de la Escuela de Amberes. Siglo XVI. Colección D. Miguel Mateu.	18
N.º 34. — <i>Jesús camino del Calvario</i> . El Cirineo. Talla policromada. Escuela española, hacia 1600. Colección particular.	19
N.º 34 A. — <i>Jesús camino del Calvario</i> Pintura escuela italiana del siglo XVII. Colección D. Antonio Batlló.	
N.º 34 B. — <i>Jesús camino del Calvario</i> Dibujo original, réplica de Alberto Dürer. Colección M. Trens.	
N.º 35. — <i>La Verónica</i> Pintura sobre tabla, atribuida a Francken, 1581-1642. (Franz II). Amberes, 1573-1647. Colección particular.	20
N.º 36. — <i>Jesús y la Verónica</i> Pintura sobre tabla, siglo XVI. Propiedad de D. José M. ^a Font y Aleu.	20
N.º 37. — <i>La Verónica</i> Pintura sobre tabla. Arte español finales siglo XVI. Colección D. J. Pablo Bosch.	19
N.º 38. — <i>Santa Faz</i> Pintura sobre tabla. Obra de Bartolomé Bermejo, de Córdoba. Hacia 1498. Museo Diocesano de Vich.	22
N.º 39. — <i>Verónica</i> Pintura sobre lienzo. Colección D. Joaquín de Montaner.	21

	Páginas
N.º 40. — <i>Santa Faz</i>	40
Escultura en alabastro. Obra castellana del siglo xv.	
Colección D. Olegario Junyet.	
N.º 40 A. — <i>Crucifijo de Limoges</i>	23
Siglo XIII. Montado en cruz del siglo XVI-XVII.	
Colección particular.	
N.º 41. — <i>Alegoría de la Pasión</i>	23
Pintura sobre tabla atribuída a Lucas Gassel. Bruselas 1500-1570.	
Colección particular.	
N.º 42. — <i>Calvario</i>	34
Pintura catalana sobre tabla, del Maestro de las Figuras anémicas, hacia 1400.	
Colección de Doña Carmen Carreras Candi.	
N.º 43. — <i>Calvario</i>	33
Pintura catalana sobre tabla, de mediados del siglo xv.	
Escuela de Lérida, atribuída a Jaume Ferrer II.	
Colección particular.	
N.º 44. — <i>Dolorosa al pié de la Cruz</i>	34
Busto talla policromada, atribuída a Salzillo (1707-1783).	
Colección D. José Román.	
N.º 45. — <i>Calvario</i>	35
Pintura catalana sobre tabla. Obra de Jaume Cabrera, hacia 1400.	
Colección D. Joaquín Carreras.	
N.º 46. — <i>Calvario</i>	35
Pintura catalana sobre tabla, de la segunda mitad del siglo xv. Taller de la Seo de Urgel (Ramón Gonsalbo?).	
Colección Doña Carmen Carreras Candi.	
N.º 47. — <i>Calvario</i>	36
Pintura sobre tabla. Obra hispano-flamenca, hacia 1500.	
Colección D. J. Graells Pinós.	
N.º 47 A. — <i>Calvario</i>	
Pintura escuela flamenca, hacia 1600.	
Colección D. Federico Trías de Bes.	
N.º 48. — <i>Calvario</i>	37
Pintura sobre tabla, firmada por Martín de Vos (Ámberes, 1532-1603), fechada en 1585.	
Colección particular.	
N.º 48 A. — <i>Calvario</i>	38
Talla policromada. Obra española, hacia 1300.	
Colección D. Narciso Ricart.	

	Páginas
N.º 49. — <i>Calvario</i>	30
Talla policromada. Obra española, hacia 1300.	
Colección D. Narciso Ricart.	
N.º 49 bis. — <i>Calvario</i>	27
Tapa de Evangeluario. Esmalte <i>champlevé</i> de Limoges, hacia 1200.	
Colección particular.	
N.º 50. — <i>Calvario</i>	
Obra diminuta en marfil, coral y plata, siglo xvii.	
Colección D. Olegario Junyent.	
N.º 50 bis. — <i>Calvario</i>	28
Tapa de un Evangeluario. Placa con esmaltes <i>champlevé</i> .	
Manufactura Limoges, hacia 1200.	
Colección particular.	
N.º 51. — <i>Jesús en la Cruz, con la Virgen y San Juan Evangelista</i> ...	39
Tabla hispano-flamenca del siglo xvi.	
Colección Srta. Teresa Amatller.	
N.º 51 A. — <i>Crucifijo, con la Magdalena a los pies</i>	
Pintado sobre cruz de madera, siglo xvii.	
Colección D. J. Pablo Bosch.	
N.º 52. — <i>Calvario</i>	31
Portapaz de esmalte, siglo xvi.	
Colección particular.	
N.º 53. — <i>Calvario</i>	31
Portapaz de esmalte, hacia 1500.	
Colección particular.	
N.º 54. — <i>Calvario</i>	39
Talla policromada. Escuela española, siglo xvi-xvii.	
Colección particular.	
N.º 55. — <i>Calvario</i>	40
Marfil y talla policromada. El Crucifijo lleva la fecha 1608.	
Colección particular.	
N.º 56. — <i>Calvario</i>	40
Talla escuela española, siglo xviii.	
Colección D. Narciso Ricart.	
N.º 57. — <i>Calvario</i>	32
Portapaz de marfil, hacia 1500 (?).	
Colección particular.	
N.º 58. — <i>Calvario</i>	41
Atribuído al taller de Pedro de Mena. Talla policromada, siglo xvii.	
Colección D. Miguel Mateu.	

	Páginas
N.º 59. — <i>Calvario</i>	41
Talla policromada. La Virgen, San Juan y la Magdalena, con trajes sobrepuestos. Escuela española, siglo XVIII. Colección D. Arturo Ramón.	
N.º 60. — <i>Calvario</i> , con las tres cruces	42
Talla policromada y barro cocido. Escuela española, hacia 1600. Colección particular.	
N.º 60 A. — <i>Calvario</i>	
Manufactura de vidrio. Últimos siglo XVIII. Colección particular.	
N.º 61. — <i>Jesús en la Cruz, con la Magdalena y San Francisco de Asís</i>	42
Tabla flamenca, hacia 1500. Colección Srta. Teresa Amatller.	
N.º 62. — <i>Cruz</i>	24
Plata repujada y cincelada. Obra castellana, hacia 1200. Museo Diocesano de Barcelona	
N.º 63. — <i>Crucifijo</i>	26
Azófar con esmalte <i>champlevé</i> . Manufactura de Limoges, siglo XIII. Colección particular.	
N.º 64. — <i>Crucifijo</i>	25
Azófar con esmalte <i>champlevé</i> . Manufactura de Limoges, Siglo XIII. Colección particular.	
N.º 64 A. — <i>Crucifixión y la Natividad</i>	
Marfil. Obra francesa, hacia 1400. Colección particular.	
N.º 64 B. — <i>Crucifixión y la Natividad</i>	
Marfil. Obra francesa, hacia 1400. Colección D. José A. Gomis.	
N.º 65. — <i>Crucifijo</i>	25
Azófar con esmalte <i>champlevé</i> . Manufactura de Limoges, Siglo XIII. Colección particular.	
N.º 66. — <i>Crucifijo</i>	23
Azófar y esmalte. Obra de Limoges, siglo XIII. Colección D. Joaquín de Montaner.	
N.º 66 A. — <i>Crucifijo</i>	
Metal, siglo XIII. Colección D. Joaquín de Montaner.	

N.º 66 B. — <i>Crucifijo</i>	
Metal dorado y esmaltes. Obra española del siglo XIV.	
Propiedad de Doña María Esclasans.	
N.º 67. — <i>Cruz</i>	24
Metal grabada, con el Salvador y los Evangelistas, siglo XIV.	
Colección D. Federico Marés.	
N.º 67 bis. — <i>Cruz</i>	24
Plancha de metal, con cabujones.	
Colección D. Federico Marés.	
N.º 68. — <i>Cruz procesional</i>	25
Azófar con piedras, siglo XIV.	
Colección D. Federico Marés.	
N.º 69. — <i>Crucifijo</i>	25
Metal y carbujones imitando piedras preciosas, hacia 1300.	
Colección D. Federico Marés.	
N.º 70. — <i>Crucifijo</i>	26
Talla policromada. Obra española del siglo XIV.	
Colección particular.	
N.º 70 A. — <i>Crucifijo</i>	
Talla policromada. Arte español, siglo XVII.	
Propiedad Srta. M.ª Luisa Carrera.	
N.º 71. — <i>Crucifijo</i>	26
Talla policromada. Obra española del siglo XV.	
Colección particular.	
N.º 71 A. — <i>Crucifijo</i>	33
Talla policromada. Obra española, siglos XVII-XVIII.	
Colección particular.	
N.º 72. — <i>Cruz procesional de plata</i>	
Obra gótica barcelonesa del siglo XV.	
Museos de Arte de Barcelona.	
N.º 72 A. — <i>Cruz procesional de plata</i>	43
Obra castellana, fechada en 1563.	
Museos de Arte de Barcelona.	
N.º 73. — <i>Crucifijo</i>	
Marfil con rubíes. Arte español, siglo XVII.	
Colección D. Mariano Espinal.	
N.º 74. — <i>Crucifijo</i>	29
Marfil, siglo XVI.	
Colección particular.	
N.º 75. — <i>Crucifijo</i>	29
Marfil, siglo XVI.	
Colección particular.	

- N.º 76. — *Crucifijo* 29
 Marfil y adornos de plata, siglo xvii.
 Colección particular.
- N.º 76 A. — *Crucifijo*
 Marfil. Obra francesa, hacia 1700.
 Colección particular.
- N.º 77. — *Crucifijo* 29
 Marfil, hacia 1600.
 Colección particular.
- N.º 77 A. — *Crucifijo*
 Marfil. Arte francés, siglo xviii.
 Colección D. Joaquín de Montaner.
- N.º 77 B. — *Crucifijo*
 Hierro forjado policromado. Obra española de carácter
 popular.
 Colección particular.
- N.º 78. — *Crucifijo* 31
 Talla en boj y metal dorado, hacia 1600.
 Colección D. José Román.
- N.º 79. — *Calvario*
 Placa marfil, anverso y reverso, con las figuras de San Jaime Apóstol y San Antonio de Padua, siglo xvii.
 Colección D. Juan Sedó Peris-Mencheta.
- N.º 79 A. — *Calvario*
 Piedra con figuras de marfil y cruz de concha, siglo xviii.
 Colección D. Juan Prats Tomás.
- N.º 80. — *Crucifijo*
 Marfil, con cruz de rayos de plata. Arte español, siglo xvii.
 Colección D. Pedro Suqué.
- N.º 81. — *Crucifijo*
 Marfil. Arte francés, siglo xviii — 0'29 alto.
 Colección D. Santiago Marco.
- N.º 82. — *Crucifijo* 32
 Talla policromada. Escuela española, siglo xvii.
 Propiedad D. Narciso Ricart.
- N.º 83. — *Crucifijo*
 Porcelana del Retiro.
 Museos de Arte de Barcelona.
- N.º 84. — *Crucifijo o Majestad* 27
 Talla policromada. Obra románica catalana, siglo xiii.
 Colección particular.

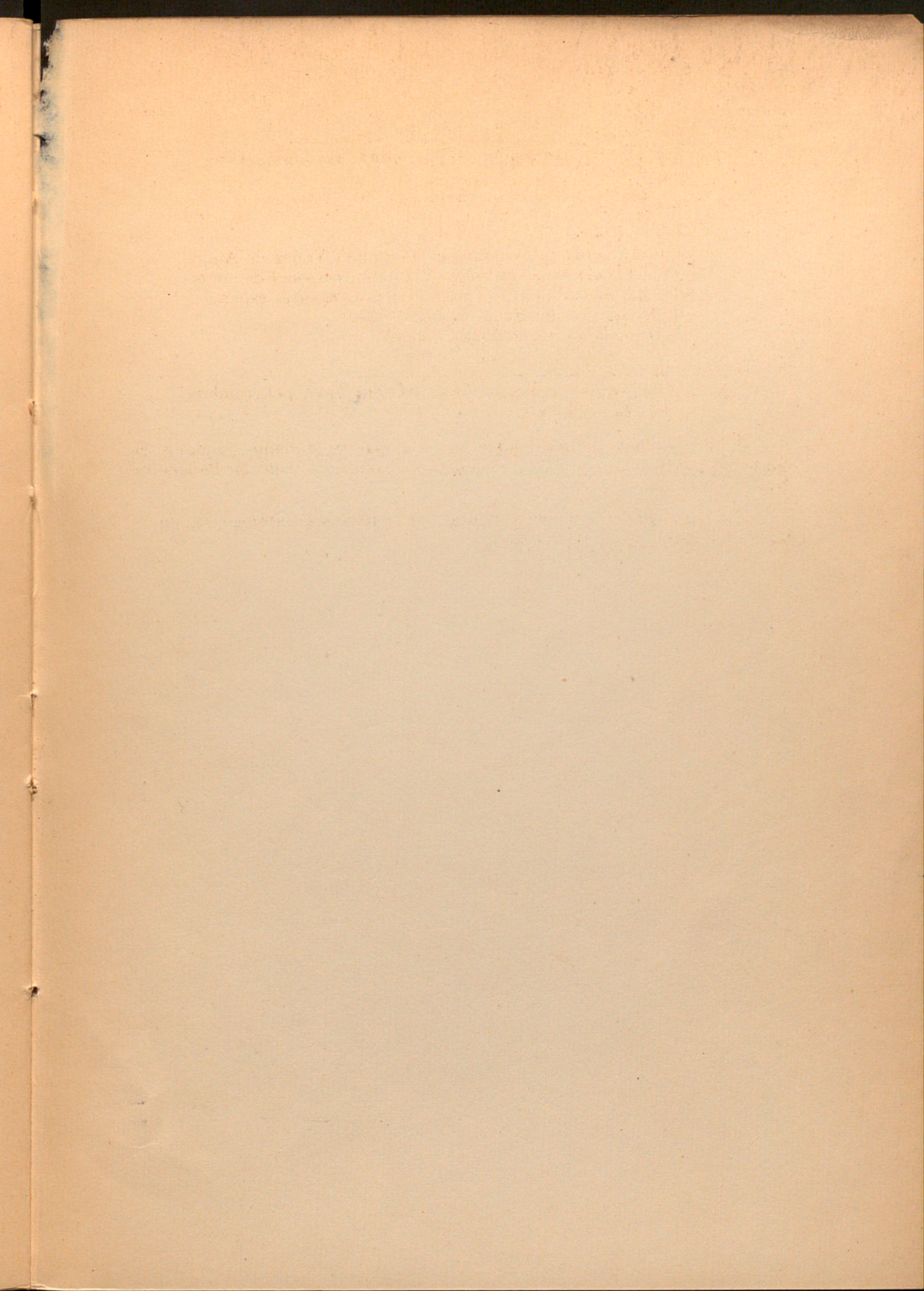
- N.º 85. — *Vera Cruz*
Cruz patriarcal forrada de plancha de plata, siglo XIII.
Museo Diocesano de Barcelona.
- N.º 86. — *Descendimiento* 44
Pintura sobre tabla. Obra popular, catalana, gótica con
fuertes resabios románicos, hacia 1300.
Colección D. Mariano Espinal.
- N.º 87. — *Descendimiento* 45
Pintura manierista. Escuela española, siglo XVI.
Propiedad del †Doctor Celis.
- N.º 88. — *Descendimiento* 46
Talla hispano-flamenca, hacia 1500.
Colección particular.
- N.º 89. — *Descendimiento* 46
Alabastro con dorados, del siglo XVI.
Colección D. José Román.
- N.º 90. — *Descendimiento*
Grabado, obra de Micael Ostendorfer, fecha de 1548.
Colección D. Joaquín de Montaner.
- N.º 91. — *Descendimiento* 47
Pintura sobre tabla, de escuela flamenca, según modelo
de Roger Van der Weyden, hacia 1500.
Colección Muntadas, núm. 117.
- N.º 92. — *Descendimiento* 48
Pintura hispano-flamenca, hacia 1500.
Propiedad de D. Federico Torelló.
- N.º 93. — *Piedad* 49
Pintura sobre tabla. Obra hispano-flamenca del siglo XVI.
Colección Muntadas, núm. 226.
- N.º 94. — *Lamentación de Cristo* 57
Relieve arte flamenco, siglo XV.
Colección D. Antonio Batlló.
- N.º 95. — *La Piedad* 51
Casulla bordada, terciopelo morado. Arte español, si-
glo XVI.
Colección D. Ignacio Abadal.
- N.º 96. — *Piedad* 52-53
Pintura sobre tabla. Obra de Bartolomé Bermejo, de
Córdoba, año 1490.
Catedral de Barcelona.

	Páginas
N.º 97. — <i>Piedad</i>	54
Con San Juan Bautista, San Juan Evangelista y San Antonio de Padua. Pintura sobre tabla de escuela sevillana, hacia 1490. Obra que ha dado nombre al maestro Harris. (¿Juan Núñez?).	
Colección D. Manuel Perdigó.	
N.º 98. — <i>Piedad</i>	54
Pintura sobre tabla, obra de Luis de Morales (El Divino). (Badajoz, 1509-1586).	
Colección I. de B.	
N.º 98 A. — <i>Cristo muerto</i>	
Figura en talla policromada, de un grupo de <i>Piedad</i> . Arte español, siglo XVIII.	
Colección D. Narciso Ricart.	
N.º 99. — <i>Piedad</i>	50
Obra hispano-flamenca, hacia 1500.	
Colección D. Antonio Batlló.	
N.º 99 A. — <i>Piedad</i>	56
Tabla flamenca, hacia 1500.	
Colección D. J. Pablo Bosch.	
N.º 100. — <i>Entierro de Cristo</i>	56
Talla hispano-flamenca, fines del siglo XV.	
Colección Srta. Teresa Amatller.	
N.º 101. — <i>Santo Entierro</i>	56
(Fragmento). Relieve talla flamenca, siglo XV.	
Colección D. Antonio Batlló.	
N.º 102. — <i>Entierro de Cristo</i>	57
Pintura sobre lápizlázuli, siglo XVII.	
Colección D. José M. ^a Fondevila.	
N.º 103. — <i>Cristo yacente</i>	58
Talla policromada. Obra española, dentro de la escuela de los grandes imagineros del siglo XVII.	
Propiedad de D. Juan Vilella.	
N.º 104. — <i>Virgen plañidera</i>	59
Busto destinado a un Santo Sepulcro. Tierra cocida policromada, siglo XVI.	
Colección D. Mariano Trens.	
N.º 105. — <i>Resurrección</i>	60
Pintura de Fray Juan Mayno (1568-1619). Fué uno de los lienzos del retablo mayor de San Pedro Mártir, en Toledo.	
Museo Balaguer-Villanueva y Geltrú.	

	Páginas
N.º 106. — <i>Resurrección</i>	61
Pintura catalana sobre tabla. Obra de Jaume Cirera, hacia 1430. Museo Diocesano de Barcelona.	
N.º 107. — <i>Juicio Final</i>	62
Pintura sobre tabla. Obra de Fernando Yáñez de Almedina. Primer tercio del siglo xvi. Obra personal del artista, uno de los mejores entre los representantes españoles de la pintura del Renacimiento italiano. Propiedad de D. Pelayo Más.	
N.º 108. — <i>Jesús Juez</i>	
Presentando las llagas de su Pasión. Talla policromada y dorada, siglo xiv.	

En el vestíbulo figuran, además, estampas y grabados, algunos de carácter popular, de temas relacionados igualmente con la Pasión de Nuestro Señor.

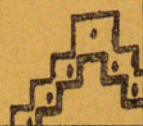
Los bojes que se exhiben y figuran en el presente Catálogo son de la Casa Herederos de la Vda. Plá.



EXPS (1945) Barón

Cat. Exp. Esp.

INSTITUT
AMATLLER
D'ART HISPÀNIC



ID. BIB: 1498
NUM. REG: 518

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

N.º Registro: 518 ⁴⁰

Signatura: Cat. Exp.

Sala

Armario

Estante

1945

E
D

EXPO(1945)Pasión