
Los tesoros ocultos del Museo del Prado

Francisco Calvo Serraller, Miguel Falomir,
Rocío Sánchez Ameijeiras, Pilar Silva Maroto, Carl Brandon Strehlke,
David Freedberg, Gonzalo M. Borrás, Manfred Sellink,
Enrique Valdivieso, Peter Cherry, Javier Portús, Letizia Arbeteta Mira,
Manuela B. Mena Marqués, Xavier Bray, Javier Barón,
Carlos Reyero, Luis Fernández-Galiano



Fundación Amigos
Museo del Prado

CRÍTICA

Círculo de Lectores

Necesidad de la emoción.
El *Cristo muerto*
sostenido por un ángel
de Antonello de Messina

David Freedberg

Al contemplar la *Virgen* de Antonello de Messina que se encuentra en el Palazzo Abatellis de Palermo se nos plantean (al menos) tres preguntas. ¿Es la Virgen de la Anunciación, la Inmaculada madre de Dios que está a punto de recibir la noticia de que va a llevar en su seno al hijo de Dios? ¿O es un retrato, quizá de una persona a la que conocemos o podríamos conocer? Pero ¿importa? No. Lo que importa es que respondemos a ella como si fuera un ser humano, no un ser divino o trascendente, como si fuera alguien a quien podríamos conocer, aun en el mejor de nuestros sueños. Lo que importa es que casi al instante despierta nuestro interés, que con la mano derecha parece obligarnos a detenernos, que nos sentimos atraídos por el rostro, bello y misterioso, y que reconocemos en ella a alguien cuyos sentimientos pensamos que podríamos entender, alguien a cuyo estado emocional podríamos acceder. De inmediato, nada más poner la vista sobre ella, nos sentimos implicados; enseguida advertimos la sombra que cruza la frente y el ojo izquierdo, así como, en la mitad derecha del rostro, el leve mohín de la boca, sensual pero a la vez enigmática.¹ ¿Qué significa todo ello? Ha estado leyendo; está alzando la mano justo en este momento, como si pidiera una pausa, reflexionando, sin duda, sobre algo que acaba de ver.

1. Véase Alexander Nagel, *The Controversy of Renaissance Art*, Chicago y Londres, 2011, p. 48.

No se trata de la intensidad artística de la que se ha dotado a esta imagen religiosa. Pues, incluso antes de que pensemos en lo que hay de arte en el cuadro, ya nos hemos «metido» en él a través de la expresión y la acción de la Virgen. Antonello de Messina lo pintó hacia 1475, más o menos por la misma época en que realizó el *Cristo muerto sostenido por un ángel* del Prado, al que está dedicado este ensayo. Reflexionemos o no sobre la destreza y el arte de nuestro cuadro, lo que es decisivo en él –como en la célebre *Virgen* de Palermo, que tantas opiniones ha suscitado– es que al instante nos sentimos inmersos en el ánimo de esa mujer, en sus sentimientos y sus emociones, antes incluso –a menudo– de pensar en sus cualidades artísticas. Y yo sería el primero en admitir que no sabemos exactamente cuáles son esas emociones.

Pero ahí radica precisamente la excelencia de Antonello. Nuestro desconcierto es también el desconcierto de la protagonista del cuadro. Si es a la aparición del ángel de la Anunciación a lo que reacciona (como parece probable), ¿qué puede significar su inopinada e invisible presencia? Azucena entre las azucenas, aún no lo sabe: sensual y fecunda pero inmaculada madre de Dios y novia de Cristo. Nosotros estamos tan confundidos e intrigados como ella. Pero esto no se debe, claro es, a que Antonello no supiera pintar con claridad una emoción. Es característica de su talento esa capacidad para transmitir la ambivalencia y la perplejidad de esta mujer, su contento y a la vez su preocupación por ser la madre de Dios. Es también esa habilidad de Antonello la que logra que nosotros, los espectadores, reconozcamos tan inmediata y claramente esa mezcla de emociones.

Cuando Nuria de Miguel, secretaria general de la Fundación Amigos del Museo del Prado, me preguntó a qué obra prefería dedicar mi ensayo, si al *Cristo muerto* de Antonello (1476-1479) o al *Descendimiento* de Rogier van der Weyden (h. 1434-1438), me vi ante un dilema. Ambas están entre las mejores obras devocionales del Prado. Pero «devocional» puede entenderse en muchos sentidos, y además estos dos cuadros no podrían ser más distintos en su escala, en el número de personajes, en las circunstancias de su encargo, en su destino, etcétera. *El Descendimiento* lo compró hacia 1548 María de Austria, hermana de Carlos V, y Felipe II lo llevó al Prado en 1555. Ha sido admirado como una de las grandes pinturas de la historia desde que se instaló como retablo en la iglesia de Nuestra Señora

Extramuros de Lovaina;² el *Cristo muerto* de Antonello, en cambio, era una obra casi totalmente desconocida hasta que el Prado la adquirió en 1965 y Xavier de Salas y George Mandel la publicaron en 1967.³ Inmediatamente se reconoció que era una obra maestra. Hubo intentos de atribuirle a otros artistas, a discípulos menores de Antonello, pero como es lógico quedaron en nada. En su reciente catálogo, Mauro Lucco la ha fechado en 1476-1479 cuando, tras una larga estancia en Venecia, el artista había regresado a su Mesina natal muy poco antes de su muerte.⁴ Coincidió con esa datación a pesar de que otros autores la sitúan antes, en su periodo veneciano, atendiendo a sus similitudes con varias obras del mismo asunto de Giovanni Bellini.⁵

Son dos grandes pinturas y dos grandes obras de arte. Son también obras que mueven a la devoción y la compasión. Pero esas dos cualidades –el arte y la devoción a través de la compasión– ¿son inseparables o no? Unos insisten en que la implicación emocional es esencial para el arte, y otros –sobre todo los críticos y pensadores contemporáneos que siguen a Immanuel Kant, el gran filósofo del arte– sostienen no solo que la emoción no tiene o no debe tener nada que ver con lo que constituye el arte, sino también que hay muchas obras modernas y contemporáneas que no contienen ni provocan emoción alguna. Obviamente, decidir cuál de las dos teorías es la acertada es otra cuestión.

Llevo más de cuarenta años defendiendo la importancia de las respuestas emocionales para nuestra comprensión de las obras de arte. Mis posiciones se han visto rechazadas en no pocas ocasiones. Durante gran parte de nuestra época se ha dicho que el arte no tiene

2. La historia de esta obra es una de las mejor documentadas de toda la producción de los primitivos flamencos. Aunque la bibliografía sobre ella es ingente, véase Lorne Campbell (ed.), *Rogier van der Weyden*, cat. exp., Madrid, 2015.

3. Xavier de Salas, «Un tableau d'Antonello de Messine au Musée du Prado», *Gazette des Beaux-Arts*, 70, 1967, pp. 125-138.

4. Mauro Lucco, *Antonello da Messina. L'opera completa*, Milán, 2013.

5. Aunque, como expondré más adelante, no coincido con la observación básica de Hans Belting sobre los cambios epistémicos producidos en la transición desde la imagen sagrada (el «icono») hasta la obra de arte (véase la nota 9 *infra*), estos cuadros se analizan brillantemente en su *Giovanni Bellini Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*, Fráncfort del Meno, 1985.

nada que ver con la emoción. Y aún se dice. La *Crítica del juicio* de Kant y otras obras como *Los principios del arte* de R. G. Collingwood afirman que el arte es solo pura forma y que la emoción no pasa de ser una especie de truco para atraernos a él. Sostienen que cuando formulamos un juicio estético hemos de dejar al margen cualquier emoción que suscite la obra en nosotros, sin permitir que afecte a nuestra consideración de su forma o de lo que la convierte en obra de arte. ¡Como si eso fuera posible! Afirman que solo podemos apreciar el arte que hay en una obra si la juzgamos independientemente de su contexto emocional, si nos distanciamos de los sentimientos que nos provoca. Únicamente los ilusionistas, dice Collingwood, se basan en la emoción para alcanzar sus fines; los verdaderos artistas no lo hacen. Hoy en día, a la mayoría esta posición le parecerá absurda; todos sabemos hasta qué punto podemos implicarnos emocionalmente en una obra artística. Pero la tradición kantiana, que excluye la emoción del ámbito del arte sobre la base de que nuestra relación con este debe ser en ese sentido neutra, separada del cuerpo y de todo tipo de interés personal, sigue teniendo fuerza. Y sigue influyendo en más gente de la que podríamos pensar.

Asimismo, llevo casi cuatro décadas escribiendo sobre la importancia de las respuestas empáticas para entender bien el arte,⁶ y también en este caso mis opiniones han cosechado no pocos rechazos. Como sucede con las emociones, los intelectuales y académicos niegan el papel de la empatía en nuestra comprensión de lo que es el arte.⁷ Pero ¿cómo se puede afirmar tal cosa ante un cuadro como el

6. No solo en *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, 1989 [ed. esp.: *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, 2009 (1992)], sino sobre todo desde mi interés por los sustratos neuronales de la respuesta empática, empezando por David Freedberg, «Empathy, Motion and Emotion», Klaus Herding y Antje Krause-Wahl (eds.), *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen. Emotionen in Nahsicht*, Berlín, 2007, pp. 17-51, y David Freedberg y Vittorio Gallese, «Motion, emotion and empathy in esthetic experience», *Trends in Cognitive Science*, vol. 11, núm. 5, mayo de 2007, pp. 197-203.

7. Como ya quedó claro (aunque suele olvidarse) en la obra del gran experto en la empatía Theodor Lipps, sobre todo en su «Einfühlung, innere Nachahmung, und Organempfindungen», *Archiv für die gesamte Psychologie*, 1, 1903, pp. 185-204. Véase hoy no obstante Alessandro Pignocchi y Roberto Casati, «Mirror and

gran *Cristo muerto sostenido por un ángel* de Antonello? En este trabajo expondré por qué están equivocados, y por qué sus análisis de este cuadro no incluyen lo que lo hace tan eficaz como imagen religiosa y como exquisita obra artística. Y apuntaré algunas de las continuidades –y no de las rupturas– que existen entre la dimensión religiosa y la dimensión estética de otras obras similares.

Como ya he hablado y escrito en numerosas ocasiones sobre *el Descendimiento* de Van der Weyden en el contexto de las respuestas de empatía corporal a la expresión de la emoción y el sufrimiento, y puesto que me he servido de este cuadro ininidad de veces como elemento básico de mi análisis de los sustratos neuronales de las relaciones entre el movimiento, la emoción y la evocación de respuestas corporales simuladas en el espectador,⁸ aquí me centraré en la obra de Antonello.

Ante un bello paisaje, Cristo está sentado en su tumba. De la herida abierta en el costado mana abundante sangre. Está exhausto: la cabeza hacia atrás, los ojos cerrados, la boca entreabierta. Pese a las penalidades que ha sufrido, es una cabeza atractiva, más terrenal que trascendente. Dos cristalinas lágrimas brotan de los enrojecidos ojos del ángel, evidentemente hinchados por lo mucho que ha llorado. Empuja hacia atrás el brazo de Cristo como si quisiera mostrar la herida (o tal vez simplemente para evitar que la mano se manche de sangre). En la mano izquierda de Cristo se ve el orificio del clavo que ha traspasado la carne y los tendones, mientras que apenas se aprecia el estigma correspondiente en la palma derecha, situada justo al lado de una calavera; también corre la sangre, en hilos más finos, entre los desordenados mechones que caen por la derecha de la frente y que están pintados con suma delicadeza. Es indiscutible que el cuadro tiene un contenido emocional, y que el

canonical neurons are not constitutive of aesthetic response», *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 11, núm. 10, octubre de 2007, p. 410 (que se refuta en David Freedberg y Vittorio Gallese, «Mirror and canonical neurons are crucial elements in esthetic response», *ibid.*, p. 411).

8. Por ejemplo en Freedberg, «Empathy, Motion and Emotion», *op. cit.*, y en David Freedberg, «Memory in Art: History and the Neuroscience of Response», Suzanne Nalbantian, Paul M. Matthews y James L. McClelland (eds.), *The Memory Process. Neuroscientific and Humanistic Perspectives*, Cambridge, 2011, pp. 337-358.

pintor pretendió que se contemplara con pareja emoción. Casi sentimos que tenemos la cabeza un poco echada hacia atrás, como si tendiéramos a emular a Cristo y al ángel.

No menos indiscutible es que estamos ante una obra de arte. El modelado del cuerpo, excepcionalmente sutil y delicado, la tenue modulación de las luces y las sombras en la superficie de la carne y los músculos, el amplio y luminoso paisaje, los marcados pliegues del paño, la deliciosa paleta, con la forma en que el tono salmón de la cinta que lleva el ángel en el brazo y el toque rojo en el ala anuncian hábilmente el rojo oscuro de la herida del costado, de la que brota abundante sangre: todo ello es obra de un genio de la pintura. ¿Hemos de prescindir de la emoción, como sostienen mis oponentes, para así poder percibir cómo se ha hecho todo esto o para apreciar la manera en que con tanta eficacia se expresan la emoción y el sufrimiento? El arte como tal, aducen, no depende de nuestra implicación emocional: depende de la forma y la técnica de la obra, está al margen de las emociones que nos despierta su contemplación, emociones que en cualquier caso, insisten, no son las mismas en todos los espectadores ni en todas las épocas.

Esto último es cierto, desde luego, pero no tanto como generalmente se afirma. Como tesis para subrayar esta teoría de una separación entre emoción y arte, un grupo de especialistas ha defendido recientemente la existencia de una clara división entre lo que llaman «la época del icono», en la que la gente respondía a las imágenes religiosas como si la divinidad estuviera en el icono (y al que se le rezaba sobre la base de sus sentimientos religiosos y emocionales), y «la época del arte», en la que interesaba sobre todo la estética de la imagen.⁹ El cambio de una época a otra se produjo en el Renacimiento y fue documentado por Giorgio Vasari, el primer gran historiador de los artistas renacentistas. Y algunos de los principales indicadores de ese paso de la iconicidad a la estética fueron artistas como Antonello.

9. Como se sostiene sobre todo en Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Múnich, 1990, y del mismo autor, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, Múnich, 2ª ed. ampliada, 2002; véase otra defensa de esa posición en Belting, *Giovanni Bellini Pietà...*, *op. cit.* Para su refutación, David Freedberg, «Holy Images and Other Images», Susan C. Scott (ed.), *The Art of Interpreting (Papers in Art History from The Pennsylvania State University)*, vol. IX, University Park, 1996, pp. 68-87.

El gran teórico de esta posición es Hans Belting, cuyas opiniones han tenido una amplia influencia.¹⁰ ¡Ojalá las cosas fueran tan sencillas! Lo que aquí quiero apuntar es que esa ruptura tan decisiva no existió, y que a los artistas medievales les preocupaban más de lo que piensa Belting los factores estéticos como medio para despertar los sentimientos religiosos, y que entre los artistas del Renacimiento estaba más extendido el interés por suscitar respuestas religiosas de lo que este autor y sus seguidores reconocen, aun cuando para ello pusieran en juego sus extraordinarias capacidades artísticas.

Me gustaría destacar también que, ante un cuadro como el de Antonello, es necesario que exista una emoción para captar la atención del espectador –tanto del de entonces como del actual–, para que este «se meta» en el cuadro y pueda compartir los sentimientos que en él se transmiten, antes incluso de que empiece a apreciarlo como arte, antes incluso de que empiece a entender por qué es una gran obra de arte por instantáneo que pueda ser ese reconocimiento. (Una de las muchas virtudes de la nueva neurociencia cognitiva es precisamente que nos permite situar en el tiempo la transición entre nuestra implicación en lo que vemos y la experiencia consciente de qué es lo que vemos.) A mi juicio, las formas preconscientes de implicación emocional en una imagen preceden y preparan nuestra calibración de la destreza del artista a la hora de realizar la obra y de generar los efectos que con ella desea conseguir. Expondré cómo la percepción de la emoción y de la manera en que se expresa en un rostro o en un movimiento del cuerpo capta nuestra atención y nos lleva a implicarnos. Como han demostrado mis investigaciones y las de algunos neurocientíficos, las emociones de otras personas –y de otras personas representadas– no son solo *expresadas* por ese rostro y esos movimientos del cuerpo, sino que además son *sentidas* en el cuerpo del espectador a través de una simulación interiorizada de esos movimientos.¹¹ Lo crucial es que el artista conozca la mejor manera de transmitir

10. Sobre Belting, véanse las referencias anteriores. Sobre las influencias, véase entre otros (y quizá el más difundido en la historia del arte anglosajona) Alexander Nagel y Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance*, Nueva York, 2010.

11. Como se establece en los numerosos artículos y libros de Gallese y quien esto firma; véanse las referencias citadas en las notas 6 y 7 *supra*.

a otros esas emociones mediante unos movimientos del cuerpo adecuados para suscitarlas. Mi hipótesis es que obras como la de Antonello demuestran que todo ese proceso se ve facilitado por una intensa sensación de cercanía a lo que muestra la imagen, de intimidad con ella; una sensación que se intensifica cuando a la persona que vemos en un cuadro se la representa en cierto modo como si fuéramos nosotros mismos o alguien a quien conocemos –o podríamos conocer, cuanto más íntimamente mejor–, por ejemplo un amigo o un familiar. Esa es la razón de que nos sintamos tan concernidos por obras como la gran *Virgen de la Anunciación* de Palermo, coetánea de la que aquí estudiamos. Nuestra implicación en este tipo de cuadros se basa en nuestra identificación emocional con ellos aun antes de que seamos conscientes de los efectos artísticos que la generan; solo entonces, cuando ya nos hemos «metido» de manera inconsciente en ellos, somos capaces de juzgar la destreza del artista. Es posible que sea esa destreza lo que en realidad nos «mete» en la obra, pero lo primero que sentimos es la emoción, y solo después somos conscientes de nuestro papel de espectadores y estamos en condiciones de determinar su valor artístico.

Volvamos brevemente al cuadro de Rogier van der Weyden. Se ha utilizado como ejemplo emblemático –y muy bien documentado– de la relación entre movimiento y emoción en una obra de arte. Las formas en que en el siglo xv se entendían la función y los efectos de las obras de arte, fueran religiosas o profanas, son atribuibles a factores que dependen precisamente de la relación entre la emoción y el cuerpo. Lo que atrae a la gente de este cuadro –como vemos todos los días en el Prado– no es solo la incuestionable brillantez técnica del artista, sino la manera en que logra emocionar a través de las expresiones, los movimientos y los sufrimientos del cuerpo, incluso a través de las lágrimas que tan vívidamente descienden por las mejillas de los personajes. No necesitamos en modo alguno conocer la historia evangélica para sentir la pena y la compasión, que son su principal componente. Tenemos la sensación física de estar emulando los propios gestos que transmiten esa pena. No hace falta que conozcamos los textos esenciales, basta con que nos dejemos llevar por las emociones que nos embargan y con las sensaciones viscerales e interoceptivas que automáticamente nos absorben. El artista transmite con tal maestría lo que necesita transmitir para conseguir ese objetivo que apenas nos deja otra opción.

De hecho, la idea que se tenía en el siglo xv de la compasión –sufrimiento con en el sentido literal, recordemos, no solo *simpatía*– encaja con el concepto actual de «empatía», en la que unos estados emocionales y viscerales se basan en una sensación interior tanto de unos movimientos reales como de los sentimientos de los cuerpos que estamos viendo (de sus *motions* y *emotions* si se prefiere).¹² Entonces y ahora, los espectadores entienden el dolor de la Virgen y el desvanecimiento que lo expresa (repetiendo la posición del cuerpo del propio Cristo) porque al verlo tienen la sensación empática de que ellos también se están desplomando; entienden, al menos en parte, el dolor que produce la herida del costado de Cristo porque al verla reaccionan sus propias cortezas somatosensoriales secundarias.

Muchos de estos factores son también directamente aplicables al cuadro de Antonello, que fue sin duda inspirado por obras flamencas como la de Van der Weyden. Esta capacidad de transmitir tan eficazmente emoción en la mirada y a través de las lágrimas, en la expresión e incluso en el cuerpo entero, subraya aún más la muy conocida deuda de Antonello con los primitivos flamencos, su supuesta formación con Jan van Eyck y su conocimiento de primera mano de la obra de artistas como Rogier van der Weyden, quien a su vez trabajó en Italia.

El propio Vasari mantiene que Antonello estudió con Jan van Eyck, a quien se atribuye la invención de la pintura al óleo, y por tanto se supone que fue él quien llevó esa técnica a la península italiana. Aunque hoy tenemos la certeza de que la aparición de la pintura al óleo es anterior tanto a Van Eyck como a Antonello, no hay duda de que fue su dominio de esta técnica lo que le permitió a este último pintar con tan increíble precisión: no solo la profundidad de los

12. Y este antiguo predicamento de sentir en uno mismo lo que ve fuera de él, sea en la realidad o en imágenes (véanse por ejemplo no solo la edición de finales del siglo xiv de las *Meditaciones sobre la vida de Cristo* que se cita en la nota 21 *infra*, sino también Otto G. von Simson, «*Compassio and Co-Redemptio* in Roger van der Weyden's *Descent from the Cross*», *The Art Bulletin*, 35, 1953, pp. 9-16), tiene su explicación biológica concreta en la actual neurociencia cognitiva, especialmente en el desarrollo de la teoría del espejo y el consiguiente hincapié en los sustratos neuronales de la imitación sentida de las acciones y los sufrimientos de otros, la encarnación y la simulación corporal. Véanse no solo mis trabajos con Gallese (notas 6 y 7 *supra*, por ejemplo), sino también los de Beatrice de Gelder, como su *Emotions and the Body*, Oxford, 2016.

colores, como de esmalte, sino también los marcados pliegues de la túnica de Cristo, únicamente explicables por un conocimiento de la pintura flamenca; el brillo del cabello del ángel, en el que cada onda es de excelente factura; el detalle y la delicadeza, aún más notables, del cabello de Cristo, en el que se intercalan gotas de la sangre producida por la corona de espinas que antes reposó en la sagrada cabeza; el maravilloso sombreado y modelado de la carne, y –por supuesto– la extraordinaria belleza del paisaje, que recuerda claramente a las murallas y la catedral de Mesina, con una perspectiva aérea que dirige nuestra mirada hacia la luminosa lejanía –con el agua azul que asoma por la izquierda–; la finura de los árboles y del alto y rocoso muro en el que crece más vegetación o el detalle de los huesos dispersos por el trágico paisaje. Todo esto es completamente flamenco, e impensable sin lo que Antonello aprendió de maestros del norte, ya fuera en los propios Países Bajos o en Italia, donde a mediados de siglo no escaseaban precisamente los artistas de esa procedencia. No obstante, es posible, sin duda, plantear la cuestión de si lo que nos atrae del cuadro es la belleza del arte o la destreza del pintor para provocar una respuesta emocional en el espectador, algo en cierto modo equivalente a lo que puedan estar sintiendo, en su dolor y entre lágrimas, los propios protagonistas de la obra.

Especialmente en el contexto del interés de Antonello por el entorno en el que se sitúa la escena y por la expresión de las emociones, conviene recordar lo que supuestamente dijo Miguel Ángel (lo cuenta Francisco de Holanda) de los pintores flamencos, a saber: que eran muy diestros en la representación del paisaje y las emociones. Esos dos aspectos de sus obras eran, precisamente, los que más gustaban a las mujeres. Sea como fuere, señalemos que este ángel no es un ser trascendente e inaccesible, sino un chico al que fácilmente podríamos conocer, tan fácilmente que casi llegamos a sufrir con ese jovenísimo doliente que nos resulta tan próximo a nosotros y –lo que es aún más conmovedor– que nos recuerda tanto a nuestros hijos. Es ese parentesco lo que intensifica aún más si cabe nuestra empatía, aunque en primera instancia esta fuera despertada por la expresión y los movimientos mismos del rostro.

Es interesante revisar ahora tres versiones de la Crucifixión pintadas por Antonello. La primera es la *Crucifixión* que se encuentra en la ciudad rumana de Sibiu (Muzeul National Brukenthal). Esta obra de

pequeño formato (39 × 23,5 centímetros) se ha fechado de diversas maneras: desde principios de la década de 1450 hasta inicios de la de 1470; mi sensación personal es que se pintó en los primeros años de esa horquilla. Se la ha comparado, y no sin razón, con la *Crucifixión* de Jan van Eyck que guarda el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, pues las figuras que están al pie de la cruz, bastante alargadas, y la gran altura de las cruces son, en efecto, similares. La influencia flamenca es, de nuevo, bastante evidente, con un paisaje que se va elevando hasta llegar a un mar salpicado de embarcaciones, que contiene edificios, un serpenteante río y un camino que conducen nuestra mirada hasta el alto horizonte del fondo. Como comentaremos después, llaman la atención las altas cruces de los dos ladrones y las formas en que se expresa el dolor, desde las implorantes manos de dos de las Marías, situadas a izquierda y derecha de la cruz de Cristo, hasta las de la Virgen, tensamente juntas, y las que cubren los ojos de la tercera María, a la derecha: ¿se los cubre simplemente para no ver la horrorosa y sangrienta crucifixión o porque ha de enjugarse las lágrimas? A partir de ahora, los gestos de Antonello serán cada vez más claros, y las manifestaciones de la emoción, el llanto y la mirada adquirirán un papel cada vez más esencial. Todos estos motivos aparecen una y otra vez en la pintura flamenca, pero también en épocas muy anteriores, como se aprecia, por ejemplo, en la gran escena de la *Lamentación sobre Cristo muerto* en la capilla de los Scrovegni de Giotto.

Encontramos de nuevo esos gestos en la que es probablemente la siguiente de las tres versiones, quizá de hacia 1473: la *Crucifixión* de Londres (The National Gallery, 42 × 25,5 centímetros). Una vez más, el empleo de la perspectiva aérea –aunque en este caso con un horizonte más bajo– garantiza la sensación de distancia. Esa ilusión se ve reforzada por la amplia extensión de agua del fondo, por las figuras que pasan y los árboles y por los planos de terreno que se van solapando hasta llegar a la línea del horizonte. El extraordinario grado de detalle de las calaveras que hay al pie de la cruz –referencia al Gólgota, «lugar de calaveras»– es asimismo inimaginable sin lo que Antonello aprendió de la minuciosidad técnica de los maestros flamencos. Pero lo más singular de este cuadro, lo que inmediatamente capta nuestra atención y nos introduce en su espíritu, son las figuras de la Virgen y san Juan Evangelista, situadas al pie de la cruz. Dan la impresión de ser unos niños que están absortos en su pena, en su

desesperación y en su dolor. De inmediato sentimos con ellos, pues están muy abiertos a nuestra compasión y nuestra protección. Ella no es la majestuosa Reina de los Cielos; es una Virgen de la humildad, que no está de pie al lado de la cruz como en la versión anterior (y como en la mayoría de las representaciones de la Crucifixión), sino directamente sentada en el suelo: se suman aquí la humildad y la sencilla tristeza infantil. Es imposible no estar emocionalmente al lado de ella y del pobre san Juan, que abre los brazos en señal de desesperanza y tiene los ojos hinchados y enrojecidos de tanto llorar –al artista le bastó un leve toque de rojo para indicarlo–. Para llegar al fondo de lo que aquí se cuenta, y el artista lo sabe, se necesita emoción; es preciso provocar la compasión del espectador logrando que comprenda por empatía lo que le está pasando, interiormente, a la madre de Cristo. La mirada baja de este, claramente dirigida a su madre, refuerza ese sentimiento, como si ya hubiera dejado de ser el hijo y se hubiera convertido en el padre: un padre compasivo de una madre que aún es una niña, como si él, aun en su sufrimiento, sintiera pena por la pena que ella siente por él.¹³

Estas diversas formas de compasión, de compasión a través del sufrimiento, aparecen con frecuencia y bajo muchas formas en la literatura popular de la época, y también lo hacen los elementos constitutivos de la compasión: la humildad, la emoción, el sufrimiento y el *sufrimiento con*, la *passio*, como se dice en latín, y la *compassio*.

La última de las tres Crucifixiones de Antonello es la de Amberes (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten),¹⁴ que posiblemente es de hacia 1475 pero sin duda de fecha muy próxima a la del cuadro

13. El examen atento de esta obra pone de manifiesto que la concentración en el *sufrimiento con* de la Virgen y san Juan –y, presumiblemente, en la profundidad emocional de esas figuras– se vio reforzado en algún momento de su historia temprana por el hecho de que la tabla se cortó no solo por arriba sino también por ambos lados. Esto queda patente porque la cartela pintada con el nombre de Antonello –bastante habitual en su producción, especialmente en sus retratos, en los que tanto destacó– se cortó de otra zona del cuadro y se pegó en la parte inferior del marco. Ello habría intensificado la concentración de los espectadores en los protagonistas emocionales de la escena, y aún más por la probabilidad de que en su día incluyera también, como se esperaba en las representaciones del Gólgota, las cruces de los dos ladrones; véase Lucco, *op. cit.*

14. Se encuentra en esta ciudad desde principios del siglo xvii. Véase Lucco, *op. cit.*

de Londres (y tal vez anterior). También aquí se pone de manifiesto la influencia flamenca: el paisaje, la perspectiva aérea, los caminos que avanzan serpenteantes hacia la lejanía, los planos sucesivos que van retrocediendo hasta el glorioso mar del fondo y la meticulosa representación de los edificios y la vegetación, que culmina en la precisión de las calaveras, en las rocas desnudas y en ese búho en primerísimo plano, además de en los marcados pliegues de la túnica de la Virgen. Aquí, el tocón con la firma de Antonello nos recuerda la presencia del artista en la escena. ¡Y vaya si está presente! Los atormentados cuerpos de los dos ladrones –véanse las heridas en las espinillas del bueno– se convierten en una exhibición de virtuosismo ornamental. Hasta los dos árboles –pues ya no son cruces como cabía esperar– son curvas y arabescos de gran refinamiento, mientras que los dos cuerpos, especialmente el de la derecha, están estirados y suspendidos de una manera que añade una especie de exquisita elegancia a su tortura. Al parecer, Antonello se inspiró para ello en un magnífico ejemplo de lo último y más actualizado del arte florentino del momento: la estatuilla en bronce de Antonio Pollaiuolo que representa a Hércules y Anteo (Florenia, Museo Nazionale del Bargello). Estamos, en efecto, ante un arte muy consciente. No hay duda de que una obra como la de Antonello habría sido atractiva concretamente para unos coleccionistas sensibles a ese tipo de emulación competitiva, a esos signos de lo que entonces era lo más moderno.

Pero, aun así, es la dimensión emocional lo que posibilita y espolea el arte. Entre todos esos claros signos de emulación artística que vemos en este cuadro, y de que Antonello está pensando indudablemente en términos estéticos, lo más potente de la relación que al principio se establece con el espectador siguen siendo seguramente los aspectos psicológicos más que los pictóricos. La Virgen, que ya no es una niña, sino una mujer, está de nuevo visiblemente apenada y sigue siendo una Virgen de la humildad, mientras Juan entrelaza las manos en devota y conmovida oración. Hemos de mencionar algo que en aquella época estaba muy en mente: en los tratados sobre la oración contemporáneos, como el muy popular *Giardino de Oratione*, se solía insistir en que la oración debía ir acompañada de la humildad.¹⁵ El objetivo

15. Sobre esta conjunción de oración y humildad en los textos de Savonarola de 1492, dedicados justamente a estos temas, véanse las notas 23 y 27 *infra*.

era, en primer lugar, lograr la implicación del espectador, y después el reconocimiento del arte con el que se había conseguido esa implicación. No en vano, la época del icono seguía viva en la época del arte. Esas formas de incitación y continuidad son poco valoradas o incluso olvidadas por Belting, el cual, paradójicamente, es en realidad uno de los historiadores más sensibles a esos aspectos dado lo bien que conoce el arte bizantino y de la primera Edad Media y los muchos textos que subyacen tras ellos. Sugerir que una obra como la de Antonello representa un paradigma totalmente nuevo –por no decir una época artística nueva– supone ignorar qué es lo que hace en primer lugar que el espectador se interese por ella. Solo después de que la emoción ha captado nuestra atención –como sabemos por numerosos estudios que sucede¹⁶ cobramos conciencia del arte que hay en el cuadro. Este, y no otro, es el factor omnipresente en todas las obras de temática religiosa y, cabría añadir, en todas las obras de arte.

En efecto, el *Cristo muerto sostenido por un ángel* de Antonello está muy estrechamente relacionado con una tradición que planea sobre la línea divisoria entre una imagen realizada con fines devocionales y otra realizada como obra artística; esta línea divisoria es una invención moderna, atribuida a censores y críticos como Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, quien no dudaba en criticar a Miguel Ángel que se concentrara en el estilo y el arte en detrimento de la religión y la espiritualidad. Pero entre estas dos categorías hay un claro continuo –no una división–, un continuo que se inició mucho antes del Renacimiento, y que siguió existiendo mucho tiempo después.

Como a menudo se ha señalado, los predecesores inmediatos de esta obra de Antonello son venecianos: Jacopo y Giovanni Bellini, y también, aunque en menor medida, Antonio Veneziano y Carlo Crivelli. En qué medida Antonello competía con ellos –o, a ese respecto, ellos con él– es una cuestión no del todo resuelta, pero lo que no se ha subrayado suficientemente es su originalidad iconográfica.

16. En efecto, el estudio de las formas en que la emoción puede atraer la atención en primer lugar y de manera automática es actualmente un importante campo de investigación en las neurociencias cognitivas de la visión, la atención y la emoción, conforme a las pioneras investigaciones de científicos como Lawrence Weiskrantz, Steven Yantis, Luz Pessoa, Peter J. Lang, Margaret Bradley, Beatrice de Gelder y muchísimos otros.

Se ha advertido con frecuencia que la cabeza de Cristo, echada hacia atrás y con la boca abierta, se asemeja mucho a la *Piedad* del retablo Pesaro que Giovanni Bellini pintó en 1474 (Pésaro, Musei Civici). Se suele decir que el cuadro de Antonello deriva en cierto modo del Bellini, pero ¿quién sabe? En cualquier caso, sea antes o después del Bellini, la competencia entre los dos pintores fue obviamente rápida e intensa. En realidad, son dos tipos muy distintos de pintura, y Antonello es mucho más emocional que Bellini. Es en cierto modo el mismo caso de otra obra de Bellini que es con seguridad anterior (1465-1470), el *Cristo muerto sostenido por ángeles* (Londres, The National Gallery), en el que sus esfuerzos por conseguir una intensidad emocional parecen demasiado rutinarios y mecánicos en comparación con Antonello. La presencia de la herida en el costado se subraya exactamente mediante el mismo procedimiento de echar hacia atrás el brazo con el sudario, pero el gesto es mucho menos explicativo, pues la herida es apenas un mero arañazo frente a la fuente de sangre que es la herida abierta del cuadro de Antonello. Y la versión probablemente posterior (h. 1480-1485; Berlín, Gemäldegalerie), que contiene todos los estigmas, es aún más blanda si cabe. De hecho, para encontrar una mayor intensidad emocional en Bellini hemos de acudir a la parte superior del políptico de san Vicente Ferrer (1465) en la iglesia veneciana de Santi Giovanni e Paolo, obra que podemos suponer que Antonello conocía bien; pero tampoco aquí se intenta retirar el brazo para mostrar la herida, sino que la acción está dominada por el estigma de la mano derecha. Es otro ejemplo de que Bellini carecía de la intensidad emocional de Antonello, ni siquiera la alcanzaba en el caso de una imagen que no estaba destinada al mercado privado, sino a un gran retablo devocional emplazado en una de las iglesias más frecuentadas de Venecia.

En todos estos cuadros figuran dos ángeles; existe una rara versión con solo uno, la conmovedora obra que se atribuye a Giorgione (Princeton, colección Barbara Piasecka Johnson), que sin embargo es probable que sea posterior y no preceda a nuestra pintura del Prado. Así pues, con estas consideraciones en mente, veamos ahora otros aspectos de la originalidad iconográfica del cuadro.

Al encontrarnos ante él, vemos que la iconografía del *Cristo muerto* del Prado no parece tan inusual. Es básicamente una *imago pietatis*, una imagen de Cristo como Varón de Dolores sentado en su

tumba (apenas visible en la parte baja de la tabla). En un célebre artículo, Erwin Panofsky identificó este tipo de imágenes como *Andachtsbilder*, es decir, imágenes que captan la atención del espectador para despertar en él la devoción, por lo general al cuerpo de Cristo. Eran imágenes para meditar sobre ellas, para concentrarse en ellas y dirigirles las oraciones, y en estas solía considerarse esencial una combinación de humildad e implicación emocional. Como el ejemplo arquetípico de esta clase de obras –la famosa *Imago pietatis* de la basílica romana de Santa Croce in Gerusalemme– se trata de un tipo totalmente frontal, del que a veces son directamente deudores Bellini y su escuela y que –conforme a su planteamiento narrativo– en ocasiones se sitúa en un agradable paisaje (como en la obra del Museo Poldi Pezzoli de Milán, de finales de la década de 1450). Hacia 1475 ya era un tipo habitual en Venecia, pero la concepción que de él tenía Antonello era sumamente original.

Hasta cierto punto, Antonello debía más al tipo del Cristo como Varón de Dolores que existía en los países del norte y del que es buena muestra el cuadro del Maestro Francke que se conserva en Leipzig (1430; Museum der bildenden Künste). A primera vista creemos ver aquí a un solo ángel, como en el cuadro de Antonello, sosteniendo a un Cristo que muestra explícitamente la sangrante herida del costado. Pero después nos damos cuenta de que hay otros dos ángeles en las esquinas inferiores, y de que también brota sangre, quizá más sutilmente, de la corona de espinas. Elementos similares aparecen también, aunque con mucha menor fuerza, en un cuadro de Petrus Christus (h. 1450; Birmingham, Museum and Art Gallery). Esta fórmula con los dos ángeles es la que siempre utiliza Bellini. Pero Antonello es emocionalmente mucho más explícito que todas estas obras.

Sin embargo, para encontrar dramatismo emocional hemos de acudir también a los escultores: a Giovanni Pisano, por ejemplo, en un fragmento del púlpito de la catedral de Pisa, que es de la primera década del siglo XIV (contemporáneo, por tanto, del primero de los textos a los que voy a referirme enseguida), y sobre todo a Donatello, en el panel sobre el mismo tema de Cristo muerto del altar mayor de la basílica de San Antonio en Padua (1446-1453). Aquí encontramos al fin –y no es una sorpresa– el mismo tipo de clave emocional que vemos en Antonello. Si estos dos ángeles tuvieran los ojos

enrojecidos y pudieran derramar lágrimas sobre las heridas del doliente Cristo, no hay duda de que lo harían.

Pero el cuadro de Bellini que hemos de recordar en este punto es *Cristo muerto sostenido por dos ángeles* (h. 1460; Museo Correr de Venecia). Es posible que inspirara a Antonello para sus dos versiones del tema, es decir, el cuadro del Prado y otro de menor tamaño, también en el Museo Correr, que fue un importante precedente del primero. En realidad, ese grado de emoción lo hallamos más en aquellas representaciones de Cristo como Varón de Dolores acompañado de la Virgen y san Juan Evangelista (y a veces de la Magdalena) que en las que incluyen ángeles. Parece que este tipo se inició con obras como la *Imago pietatis* de Giovanni da Milano (1385; Florencia, Galleria dell'Accademia), pero su ejemplo más famoso es quizá la vigorosa versión de Bellini que se encuentra en la Pinacoteca di Brera de Milán (1465-1470) o, todavía mejor, la que pintó unos años después para el Palacio Ducal de Venecia, que es aún más excesiva en su aspecto emocional. Lo vemos también –siempre en un paisaje– en los anteriores dibujos del cuaderno de Jacopo Bellini que guarda el Louvre, donde aparece asimismo esa expresión de aflicción del ánimo con la boca abierta (presente igualmente en muchos ejemplos mantegnescos posteriores), y en la única serie de fuentes de la obra de Antonello que aún no se ha reconocido, como el panel de Antonio Vivarini en el registro superior del políptico de la abadía de Praglia (Milán, Pinacoteca di Brera), y varias obras de Carlo Crivelli, sobre todo las de la National Gallery de Londres (1470/1475), el Louvre (h. 1480) y el Philadelphia Museum of Art (h. 1472 o posterior). En este último caso, no obstante, no está claro quién inspiró a quién. Es posible que Antonello proporcionara el impulso inicial para los aspectos formales (especialmente, quizá, en la cabeza de Cristo echada hacia atrás y en la forma en que su explícito gesto en torno a la herida se transformaría en la reveladora presión que el ángel ejerce sobre el brazo izquierdo para que, al desplazarlo, aquella se vea mejor). Una vez más, es difícil que no capten nuestra atención las intensas modalidades de emulación de este tipo iconográfico entre los pintores y escultores que trabajaban en ese mismo círculo y más o menos por los mismos años.

Hasta ahora nos hemos movido sencillamente por distintos tipos de iconografía religiosa. Podemos estar bastante seguros de que

las primeras representaciones del Varón de Dolores sostenido por ángeles, como la de Vivarini en el políptico de Praglia, tenían una intención devocional. Pero en las tablas de Crivelli (quizá sobre todo en la de hacia 1472 de Filadelfia), ni el género ni la función están tan claros. ¿Qué es lo fundamental? ¿La función estética o la devocional? Por un lado, en la mayoría de estas obras –como en la de Vivarini– el fondo es dorado al igual que en todas las primitivas *imagines pietatis*, pero, sin embargo, parece que hay en ellas mucho más, otra cosa distinta que se dirige al admirador y coleccionista de arte: la cuidada naturaleza muerta de frutas que figura en la parte superior de la *Lamentación sobre Cristo muerto* de Crivelli (Boston, Museum of Fine Arts) o el extraordinario escorzo del pie de Cristo en esa misma obra (siempre una especie de *paragone* para un pintor). Pero en este caso, como ya en las obras anteriores de Crivelli, todo parece demasiado trabajado para ser convincente como mera pintura devocional (aunque de nuevo sería difícil sostener que hasta el más puro de esos ejemplos carece de impulso o intención estéticos). No obstante, Antonello sabía muy bien, y mejor que Crivelli, cómo representar una emoción de manera convincente. Y parece que le inspiró, quizá en exceso, a ir mucho más allá de su competencia.

Las primeras representaciones del Varón de Dolores son *Andachtsbilder*, cuadros cuyo objetivo es la concentración y la devoción; las últimas de Bellini, en las que Cristo y su madre muestran su agonía y su empatía delante de un paisaje, parecen diferentes. Hay un paisaje por el que se puede transitar, una especie de placentero contrapunto al drama que se está desarrollando: en la famosa obra de Brera, la figura de Juan invita claramente al espectador a salir del cuadro. Es casi, diría Belting, como si la forma devocional de los iconos –o la forma de los iconos devocionales si se prefiere– se hubiera convertido en algo completamente estético. La expansión narrativa contrasta con la concentración en los signos figurativos de lo devocional. Este es el tipo de interpretación que sostendrían Belting y sus discípulos Alexander Nagel y Christopher Wood. A su juicio, los paisajes constituyen una forma de narrativa; también, según ellos, la emoción que transmiten los rostros se reconoce con demasiada facilidad. Son gestos de este mundo, no del otro; actuales y terrestres, no trascendentes. Pero hay un aspecto que todos estos autores olvidan: lo trascendente está presente también en la vida cotidiana.

Para Belting, los signos de naturalismo, por ejemplo los que apuntan a un posible retrato en la *Virgen* de Palermo, o, en los cuadros que hemos visto, la veracidad de los paisajes y su expansión narrativa, cerraron la puerta a la trascendencia que representaban los iconos, siendo esta sustituida por un reflejo especular del espacio real que está delante del cuadro.¹⁷ En este sentido, para él el Bellini de Brera y el Antonello del Prado constituyen una importante ruptura con el pasado y en consecuencia el alba de la modernidad. En el modelo de Belting, la época del icono es superada hacia 1500 (o un poco antes) por la época del arte del Renacimiento. En ese modelo, señala Gervase Rosser, no cabe, entre ambos lados de esa hipotética línea divisoria, la posibilidad de una continuidad de las respuestas visuales y las formas de comportamiento con respecto a las imágenes devocionales.¹⁸

A mi juicio, esa continuidad es fundamental. Obras como las que acabamos de analizar parecen indicar que en realidad no hubo un punto de inflexión –o que no tiene sentido sostener que existió– que en torno a 1500 dejara atrás el sagrado icono para dar paso a la obra de arte terrenal. Si hubo un giro estilístico acompañado de un giro espiritual, entonces debemos definirlo mejor. Es indudable que Antonello introdujo en sus cuadros unas posibilidades de implicación psicológica del espectador que no tenían precedentes, pero ello no tiene nada del punto de inflexión, claro y contundente, que buscan Belting y Nagel. Si es que existe, la oposición entre icono e imagen, entre culto y arte, es mucho menos clara. Tanto los artistas como los creadores de imágenes terrenales siempre habían perseguido la implicación psicológica del espectador, especialmente en el caso de las *Andachtsbilder* y las innumerables *imagines pietatis*. La frontera entre el nuevo paradigma y el viejo es, sencillamente, demasiado difusa.

Necesitamos figuras que podamos reconocer como próximas a nosotros para empatizar con ellas y con su sufrimiento, como sin duda ocurre en el caso de Cristo, porque sus cuerpos son nuestros cuerpos, y porque Cristo nació hombre. Pero sostener, como hace

17. Belting, *Giovanni Bellini Pietà...*, *op. cit.*

18. Gervase Rosser, «Antonello da Messina, the devotional image, and artistic change in the Renaissance», Michael W. Kwakkelstein y Bette Talvacchia (eds.), *Around Antonello da Messina. Reintegrating Quattrocento Culture*, Florencia, 2014, pp. 103-126.

Nagel, que la *Virgen* de Palermo ya no es, en el sentido estricto, el tema del cuadro, sino que se trata de un marco en el que comprender cómo llega a adquirir significado una obra de arte es, simplemente, absurdo. En este discurso moderno, el artista supuestamente se ha apropiado del carácter sagrado de la imagen religiosa tradicional para utilizarlo como marco en el que entender lo que es una obra de arte. Es un error. Es posible que sea un marco para historiadores del arte que intelectualizan su visión, pero antes de que un espectador pueda entrar en ese marco debe conectar empáticamente con el sufrimiento de Cristo, que hace posible su oración y su devoción. Tal vez Nagel quiere decir que entender cómo una imagen religiosa –especialmente si goza de la autoridad de lo aparentemente cotidiano (o de lo aparentemente sexual)– resulta eficaz es entender el arte que hay en esa obra, o que (como sostuve en mi libro *El poder de las imágenes*) entender una obra de arte religiosa es como entender cualquier otra obra de arte, pero no parece probable que sea así. Tampoco debe verse la *Virgen* de Palermo como una ficcionalización del icono, como hace Klaus Krüger, por mucho que al moderno historiador del arte le sirva para insistir en la separación entre una obra de alta ficción y el carácter directo de la vida real (¡ay!, otra esperanza fallida).¹⁹ También Rosser señala con razón que todos esos análisis –sean de Belting o de Nagel o de Krüger– parten del supuesto de que una imagen que utiliza técnicas naturalistas afectivas para evocar una historia humana situada en el mundo no pudo pensarse básicamente como catalizadora de una experiencia trascendente, atemporal y sobrenatural.²⁰ Se han olvidado en ellos las formas y los medios de la analogía. Y solo podemos entender el marco de la ficción si antes hemos entendido la vida en la que se basa (o no se basa). Esto es lo primero, y esto es lo que nos «mete» en el cuadro: la sensación no de ficción, sino de realidad; solo después, como ya he comentado, podemos llegar a lo anterior, al marco en el que comprendemos por qué medios una obra de arte llega a adquirir un significado.

Lo que es esencial en todos los cuadros de los que venimos hablando es lo que he llamado la *necesidad de la emoción*. Para conseguir la implicación del espectador que procura la emoción, el artista, sea del

19. Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, Múnich, 2001.

20. Rosser, *op. cit.*, pp. 110-112.

Renacimiento o anterior, ha de poner en juego toda su destreza para que aquel participe del sentido religioso, sentido que depende de que pueda empatizar con Cristo y con los que sufrieron con él, y de ese modo suscitar la devoción. Y es justamente esto –algo que Belting y sus discípulos olvidan – lo que en realidad motiva e inspira al arte. Podemos comprobarlo claramente en los dos textos a los que me referiré a continuación. Pese a lo distintos que son sus contextos originales, hay entre ellos una evidente continuidad. El primero es las *Meditaciones sobre la vida de Cristo*, atribuido en su día a san Buenaventura y después al Pseudo-Buenaventura, pero en cualquier caso procedente de un contexto franciscano de finales del siglo XIII, un contexto en el que Antonello trabajó con frecuencia.²¹ El segundo, *Tratado sobre el amor de Jesucristo*, se debe nada menos que a Girolamo Savonarola, el radical monje florentino.²² Las *Meditaciones* circularon en cientos de ejemplares que, sin duda, influyeron en el arte de la pintura, y los textos de Savonarola tuvieron seguidores muy apasionados. ¿Qué tiene que ver –podríamos preguntarnos– el ardoroso dominico Savonarola con Antonello, tan próximo a los modestos franciscanos? El hecho es que algunos de sus tratados, en especial un grupo escrito en la segunda mitad de 1492, muestran extraordinarias similitudes con las *Meditaciones*, sobre todo en su visión de la vida de Cristo, su importancia para la comprensión de obras pictóricas, la recomendación de que en la vida devocional se evocan emociones y el empleo de la imagen para conseguirlo.

Ambos textos contienen abundantes exhortaciones –del tipo de las que suelen dirigir los predicadores a los fieles, tanto analfabetos como instruidos– para transformar el acto de mirar en una sensación corporal a fin de entender mejor el sufrimiento de Cristo. La exposición más clara se encuentra en las *Meditaciones*, y la más vehemente en los cuatro tratados de Savonarola de 1492.²³ «Mírale bien entonces,

21. Existe una bella edición en inglés, realizada por Isa Ragusa y Rosalie B. Green: *Meditations on the Life of Christ. An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century. Princeton Monographs in Art and Archeology*, núm. 35, Princeton, 1961.

22. *Trattato dell'Amore di Gesù Cristo* [1492] Girolamo Savonarola, *Itinerario spirituale*, Tito Sante Centi (ed.), Bolonia, 1993.

23. El *Trattato dell'Amore di Gesù Cristo* está fechado el 17 de mayo de 1492; el *Trattato dell'Umiltà* el 30 de junio y el *Trattato dell'Orazione* el 20 de octubre. No está clara todavía la fecha del *Trattato in Difensione e Commendazione dell'Orazione Mentale*, pero probablemente es también de 1492.

cuando avanza doblado por el peso de la cruz y con sonoros jadeos. *Siente* por él, que sufre tanta angustia, toda la compasión que puedas», dice un pasaje característico de las *Meditaciones* en el que se subraya la conjunción entre el mirar y el sentir y cómo hemos de imaginarnos visualmente la escena.²⁴ Ya clavado en la cruz, el propio Cristo dijo: «Padre, mira lo afligida que está mi madre. Soy *yo* el que tenía que ser crucificado, no ella, pero ella está conmigo en la cruz [...]. No merece mi misma suerte».²⁵ «Y sufrió gran dolor, y mirando a las heridas de su hijo se sintió débil por la pena de la muerte. ¿Ves con qué frecuencia está hoy al borde de la muerte?»²⁶ No es posible expresar con más claridad la vinculación entre mirar y sentir, entre la vista y la sensación física real. Hemos de *mirar* y *sentir* con el cuerpo, como para sentir en nuestro cuerpo lo que él siente en el suyo..., y cuando digo *sentir* lo digo en sus dos sentidos: el físico y el psicológico.

Conviene recordar que uno de los sinónimos más comunes de «empatía» es «compasión» (del latín *sufrir con*), y que en los siglos XIV y XV el paso del sufrimiento corporal real al emocional *sufrimiento con* era un *topos* frecuente e insistente. Al espectador se le pedía que imaginara escenas que claramente estaban basadas en pinturas reales, y después que sintiera las heridas de Cristo como si las tuviera en su propio costado, en sus propios pies y manos. Tenía que visualizar, recordar y sentir la frente ensangrentada por la corona de espinas, la profunda herida del costado y los pies y manos perforados (el paralelismo con los estigmas de san Francisco nunca estaba lejos). Era así como se despertaba la lástima y la piedad, la imitación y la compasión, y eso es lo que subyace tras el *Cristo muerto* del Prado, donde el ángel retira, con la ayuda del sudario, el brazo de Cristo para que se vea aún mejor la herida, y cuyos ojos enrojecidos y llorosos tienen claramente la función de mover al espectador al llanto y las lágrimas.

«¡Oh, alma mía! ¿Qué estás haciendo?», dice el devoto en el último capítulo del primer texto de Savonarola, el *Tratado sobre*

24. Ragusa y B. Green, *op. cit.*, p. 331.

25. *Ibid.*, p. 335. Esta insistencia en la identificación de la Virgen, y a través de ella del espectador de las pinturas, con el sufrimiento de su hijo habría pasado a Roger van der Weyden vía Dionisio el Cartujano hacia 1435, y a Antonello vía Bernardino de Siena tres o cuatro décadas después.

26. *Ibid.*, p. 340.

el amor de Jesucristo, fechado el 17 de mayo de 1492 (al que seguiría, algo más de un mes después, el *Tratado sobre la humildad*).²⁷ Lo ilustra una xilografía de Jesús en la tumba, sostenido por los brazos por dos ángeles, en una iconografía muy similar a la utilizada por Bellini y Antonello.

Abre los ojos –se dice a sí mismo el devoto–, y contempla la escena que tienes hoy ante ti. ¡Respóndeme, oh alma mía, respóndeme! ¿Qué estás pensando? ¿Qué estás mirando? No puedo responder nada, solo puedo llorar. No puedo ni siquiera pensar, no tengo fuerzas para hablar. Ojos míos, llorad y derramad lágrimas, bañadme el rostro.²⁸

Y prosigue:

Mira, no pienses, llora, derrama lágrimas, mientras el alma devota contempla el sufrimiento de Cristo; y míralo aún más de cerca [...]. Contempla entonces, alma mía, cuánto era su sufrimiento, y cuánto su dolor y tristeza [...]. Pero sobre todo recuerda que las aflicciones que le causaban un arrepentimiento aún mayor eran su lástima y su compasión por todas aquellas santas mujeres (*lo amareggiava interiormente la pietà e la compassione che sentiva per quelle donne devote*) [...]. Por encima de todo su dolor, eran las lágrimas y expresiones de esas mujeres, y sobre todo el gran *spasimo* de su dulce madre.²⁹

Al leer un texto como este entendemos mejor a los ángeles de ojos enrojecidos y las lágrimas que caen de ellos en los dos cuadros de Antonello sobre este tema.

Son precisamente textos como estos los que demuestran la necesidad de las formas de emoción que van de la mano con el deseo de contemplar cuadros como los que nos ocupan. Un pasaje anterior de este mismo tratado dice lo siguiente:

27. *Trattato dell'Amore di Gesù Cristo*, *op. cit.*, p. 159. El *Trattato dell'Umiltà* y otros textos de Savonarola que son de interés para nuestro estudio se encuentran asimismo en Savonarola, *Itinerario spirituale*, *op. cit.*

28. *Ibid.*, pp. 159-160.

29. *Ibid.*, pp. 160-161.

Y cuando estaba en la columna experimentó un agudo sufrimiento en sus sentidos externos, y especialmente en el sentido del tacto, pues había recibido tantos golpes, y sufrido tantas heridas por la corona de afiladas espinas, y ya el dolor de los clavos de la Crucifixión, acentuado por haber estado tanto tiempo colgado, y él era de tan delicada complexión y tacto que hasta la más pequeña punzada le resultaba extremadamente dolorosa. Sufría también en los demás sentidos, pero sobre todo por las lágrimas y los suspiros de su madre [...]. ¡Oh alma mía!, ¿cómo puedes ver a tu amado expuesto a tantos tormentos por el amor que te tiene?³⁰ —pregunta el devoto espectador—. Le ves desgarrado y golpeado, bañado en sangre de la cabeza a los pies. Por qué no bañas en lágrimas tu propio rostro [...] ¡Oh, Virgen!, ¿por qué no corres a ayudar a tu más dulce hijo? Sé que tu corazón resultó profundamente herido a la vez que sus manos. El martillo y los clavos que perforaron su santa carne han penetrado también en tu puro y casto pecho, han atravesado hasta tus vísceras, han desgarrado tu alma.³¹

Savonarola sabía, y Antonello también lo sabía, en todo su arte, cómo presentar este pasaje yendo desde el cuerpo hasta la mente, desde lo visceral hasta el sentimiento del ánimo. En un momento es la Virgen la que pena por su hijo; al momento siguiente es Jesús quien se aflige al ver a su apenada madre. Y a continuación somos nosotros, los espectadores, quienes, así afligidos al contemplar al hijo y a la madre en su recíproca pena, al ver las lágrimas en el rostro de Jesús y después en el de su madre y en el del ángel, nos dolemos con él. Miramos, vemos las lágrimas, y lloramos nosotros.

«Contempla al hijo, contempla a la madre, y piensa si has visto alguna vez un espectáculo tan cruel.»³² El propio Savonarola se refiere a esa mirada recíproca que genera un registro de intensa emoción. Es una imploración sobre la empatía y para obtenerla, la empatía que se siente con el cuerpo afligido de Cristo, la empatía que Cristo siente con su doliente madre, la empatía que nosotros tenemos con ambos. Y es una empatía que en nuestro caso —como espectadores— se ve intensificada por la contemplación misma del cuerpo que sufre por la única razón de nuestro pecado, el pecado que precipitó el sufrimiento

30. *Trattato dell'Amore di Gesù Cristo, op. cit.*, pp. 161-162.

31. *Ibid.*, p. 169.

32. *Ibid.*, p. 171.

del hijo. «*Dammi l'abbondanza delle tue lacrime, poiché con te desidero piangere, con te sospirare, e con te rivolgere alla croce e'l mio santissimo e amorississimo Redentore un grand lamento.*»³³ Todo el tratado está cargado de compasión, de compasión literal, de compasión mutua entre Cristo y su madre. Ella llora por él, y él llora por ver a su madre llorando; y finalmente el espectador suplica que se le permita participar del sufrimiento de ambos, compartir con ellos los lamentos, las lágrimas, las abundantes lágrimas, los suspiros... Y todo ello se ha generado mediante la evocación de una intensa emoción: el sufrimiento de Cristo, del que el espectador es el único responsable (junto con los judíos), los sentimientos de la madre hacia su *figliolo*, los sentimientos de este por ser responsable de su propio sufrimiento, etcétera. El registro es, sin duda, de enorme intensidad.

Cuando ponemos estos textos de Savonarola al lado de la serie —más larga— de cuadros de Antonello sobre un mismo asunto, Cristo atado a la columna, comprobamos que adquieren una total claridad, cuando de otro modo podrían haber resultado imprecisos o ambiguos. Al considerarlos juntos se revela toda la trayectoria de nuestro argumento.

«*Ebbe ancora e porto una passione acerbissima nei sensi esteriori e soprattutto nel senso del tatto, essendo stato percosso da tanti colpi alla colonna e ferito all testa della corona di acutissime spine [...].*»³⁴ En la misma década en que Antonello pintó el *Cristo muerto sostenido por un ángel* pintó también al menos cinco medias figuras de Cristo como Varón de Dolores en la columna, todas ellas, salvo una, con la soga al cuello (Nueva York, The Metropolitan Museum of Art; Nueva York, colección privada; Piacenza, Collegio Alberoni; Génova, Palazzo Spinola; París, Musée du Louvre). Aun en el caso de la versión más acabada y formal —incluso majestuosa—, la del Louvre,³⁵ hay en ellas algo de íntimo, algo que hace que el sufrimiento de Cristo sea todavía más personal, todavía más capaz de provocar sentimientos de compasión, no

33. *Trattato dell'Amore di Gesù Cristo, op. cit.*, p. 173.

34. *Ibid.*, p. 161. Esta misma idea se repite después en la página 179, donde se subrayan aún más las heridas causadas por la corona de espinas en la dorada cabeza de Cristo.

35. Sobre esta obra —y sobre otras de Antonello visualmente conexas—, véase la excelente monografía de Dominique Thiébaud, *Le Christ à la colonne d'Antonello de Messine*, París, 1993.

solo por la aparente familiaridad de su figura –porque nos parece una persona a la que perfectamente podríamos conocer–, sino también porque –como hemos visto tanto en las *Meditaciones* como en el *Tratado sobre el amor de Jesucristo*– amamos a Cristo y le rezamos a causa de su sufrimiento, y por el sufrimiento compasivo que permite al espectador sentir con más fuerza aún lo mismo que él sintió, que le permite acrecer al máximo sus sentimientos de devoción. Vemos aquí a Cristo, sentimos lástima o piedad por él –no es de extrañar que esas imágenes se conozcan como *imagines pietatis*– y llegamos a experimentar una devoción cada vez más intensa.

Pero hay algo más que se puede decir de las primeras versiones de la serie, las que preceden al cuadro del Louvre. Nos muestran no solo a un Cristo que sufre, sino a alguien que, también él, siente compasión, que mira, por así decir, como si él mismo estuviera mirando con empatía a otra persona. Y, por supuesto, que está haciendo justamente eso, como se pone de manifiesto más que en ningún otro sitio –o al menos dentro de lo que se ha citado en estas páginas– en el texto de Savonarola. Es casi seguro que hay otros textos similares. Pero en estos cuadros Cristo no sufre tanto por sus propias heridas cuanto por su piedad, como se insiste en los textos, por los que sufren por él.

Al contemplar estas versiones del Varón de Dolores, sobre todo las de Génova y Piacenza, de repente nos damos cuenta de que a Cristo no se le presenta sufriendo un tormento físico extremo; está *sufriendo con*; es empático, muestra comprensión. ¿Qué mayor empatía que esta podría haber? No vemos a un Cristo torturado por las heridas y los golpes; su expresión revela que es consciente del dolor que ha causado en otros y que siente compasión por ellos. De modo que esta serie, a pesar de todo su arte, se suma a esas obras que subrayan cada vez más el sufrimiento físico de Cristo como resultado de la forma en que ha sido tratado por otros, o por la forma en que ha sido perseguido por ti y por mí (los signos externos son la soga o la corona de espinas, y los internos las expresiones que acabamos de describir y explicar).

El punto culminante de esta serie, aquel en el que Antonello reúne todas sus capacidades artísticas en la representación del sufrimiento, así como toda su destreza técnica como pintor, es sin duda el cuadro del Louvre, quizá la obra que más se acerca al propio género del retrato que él cultivó con tanta maestría. Y es precisamente la

cabeza lo que de inmediato se convierte –metamorfosea, diríamos hoy– en la cabeza del Cristo del Prado. La fuerza del cuadro del Louvre radica en la sensación de realidad que produce este retrato de una cabeza singular, en la enérgica pero a la vez desesperada imploración a Dios, y en la espléndida factura de las lágrimas de un hombre que está en el mejor momento de una vida vigorosa. Este cuadro puramente devocional, sea o no un retrato (y, de hecho, sí lo es), sea o no arte (y, sin duda, lo es) conduce exactamente, salvo por los ojos al fin cerrados, a la pintura del Prado.

Por lo tanto, ¿se compraban estos cuadros porque facilitaban la devoción o por sus valores artísticos? ¿Representan o no a personas reales? No siempre lo sabemos. Pero la clave no reside ahí. Incluso si al cabo decidiéramos que los pintores se servían de temas devocionales como estos únicamente para desplegar sus capacidades artísticas, lo decisivo sería la necesidad de la emoción, no solo como medio para demostrar esas capacidades, sino como el anzuelo mismo con el que conseguir la implicación de los espectadores, su plena inmersión en el cuadro y su absorción de él. Solo entonces estos adquieren distancia de sí mismos, se dan cuenta de que no son ni el protagonista del cuadro ni están entre los sayones causantes de la aflicción y el dolor que en él se representan, sino que son ellos mismos, personas capaces de mostrar una auténtica y consciente compasión. Y solo entonces pueden ver estas imágenes como figuraciones y comprobar el arte que hay en esas grandes obras.

Es del todo indudable que estas obras de Antonello son arte. De hecho, no solo anuncian las formas y las prioridades del arte del Renacimiento, sino que ya las encarnan plenamente. Pero seguimos estando en la época del icono. Su impulso primero es la religión, no el arte. Lo que las caracteriza es la necesidad de la emoción, una emoción que permite al espectador implicarse en las imágenes de un modo que no solo puede servir o no a fines espirituales, sino que además da acceso, de hecho, al arte que hay en ellas. El pintor utiliza todas sus nada despreciables capacidades para implicar a los espectadores en el sufrimiento de Cristo, y con ello para suscitar la oración y la devoción. Pero aun si concediéramos que en el Renacimiento no todos los espectadores se sentirían movidos a ese tipo de devoción espiritual y religiosa que subyace a estas imágenes –que todavía conservan sus funciones icónicas (por utilizar la categorización

de Belting)–, la destreza de los artistas para implicar al cuerpo del espectador como forma de comprender el cuerpo de Cristo es lo que precede a sus reflexiones –y a las nuestras– sobre el espléndido arte que contienen. No hay una ruptura entre las supuestas épocas del arte y del icono; hay una continuidad directa, y esa continuidad es lo que hace que aceptemos que es preciso atender a la necesidad de la emoción, y atender a esas obras más o menos religiosas, esos residuos de un culto, una devoción y una empatía, que representan toda nuestra implicación en las imágenes. Pues es en imágenes como las que hemos visto en este ensayo donde aprendemos la profunda lección de cómo el juicio estético está siempre precedido por algo que inicialmente nos atrae de ellas. Dicho de otro modo, lo que hace que nos fijemos en ellas (y en su contenido) es siempre la emoción que surge de las formas en que lo que vemos resuena en nuestro cuerpo, y cómo ese cuerpo que vemos en el cuadro, o incluso una fina línea, genera en nosotros unas respuestas corporales y las emociones que se derivan directamente de ellas.