

El Crucificado en la obra de los Wierix: una aproximación iconográfica¹

M^a José PINILLA MARTÍN
Valladolid

I. Introducción.

II. Los hermanos Wierix.

III. Cristo en la Cruz: grabados.

3.1. *Iconografía.*

3.2. *Una selección de grabados.*

IV. Conclusiones.

¹ Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación subvencionado por una Beca del Programa Nacional de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Ciencia e Innovación, realizado bajo la dirección del Dr. D. Salvador Andrés Ordax, Catedrático de la Universidad de Valladolid. Referencia. AP 2007-03345.

I. INTRODUCCIÓN

La envergadura de la producción de los hermanos Johannes, Hieronymus y Antonius Wierix en sus diferentes facetas -dibujantes, grabadores, impresores y editores de estampas- así como el carácter fundamentalmente religioso de la temática abordada, permite individualizar y estudiar la figura del Crucificado en uno de los centros más interesantes del panorama artístico europeo en el paso del siglo XVI al XVII, Amberes. Mediante una cuidada selección de grabados, estudiaremos los matices con que los Wierix trataron y difundieron esta iconografía.

II. LOS HERMANOS WIERIX

Johannes, Hieronymus y Antonius Wierix figuran entre los más destacados grabadores antuerpienses de las últimas décadas del siglo XVI y primeras del XVII. Su producción fue importante en materia cuantitativa: según el catálogo de Alvin², superó los 3000 grabados. La calidad de su obra fue reconocida en su momento por Cornelis Claesz, vendedor de libros y estampas de Amsterdam, que incluyó en su lista de “los mejores grabadores de Europa”, de 1609, a Hieronymus y Antonius³.

La formación de Johannes -nacido en Amberes en 1549 y fallecido hacia 1620 en Bruselas- y Hieronymus -nacido en 1553, también en Amberes, donde falleció en 1619 o 1620⁴- transcurrió en el taller de un orfebre. Sus primeras obras conocidas datan de 1561 y 1565⁵ respectivamente, es decir, cuando apenas contaban con 12 años de edad. Éstos primeros grabados eran copias de maestros antiguos entre los que destacaba Alberto Durero, artista por el que los Wierix sintieron una gran admiración y predilección a lo largo de toda su trayectoria,

² ALVIN, L., *Catalogue raisonné de l'oeuvre des trois frères Jean, Jérôme et Antoine Wierix*, Bruselas 1866.

³ HOLLSTEIN, F. W. H., *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, Ámsterdam 2007, t. 69, p. XXXI.

⁴ DELEN, A. J. J., *Histoire de la Gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges des origines jusqu'au la fin du XVIIIe. siècle*, París 1934, t. II, 2ª parte, p. 108.

⁵ HOLLSTEIN, F. W. H., *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, Ámsterdam 2007, t. 69, p. XI.

materializada en una influencia técnica y formal⁶. Desde el punto de vista historiográfico, la huella de Durero fue el punto desde el que partió el estudio de la obra de los Wierix, materia en la que destacó la aportación de Adam Bartsch⁷.

El hermano menor, Antonius, nació en Amberes entre 1555 y 1559 y falleció en el mismo lugar en 1604. La historiografía lo ha denominado “Antonius II” para diferenciarlo de su padre e hijo homónimos: Antonius I perteneció a la Guilda de San Lucas desde 1545 y murió antes de 1574⁸, pero no se ha conservado su obra pictórica; Antonius III vivió entre 1596 y 1624⁹, fue maestro grabador desde 1622¹⁰. Antonius II y Antonius III probablemente se formaron con Hieronymus¹¹ y también tuvieron un dedicación precoz.

Los Wierix desarrollaron su carrera fundamentalmente en Amberes, que hasta 1590 fue el mayor centro de producción de grabados de la zona, importancia prolongada al configurarse como punto fundamental de distribución de estampas en las décadas siguientes¹². Allí trabajaron en buena medida para el tipógrafo Cristóbal Plantin¹³, que les encargó numerosos grabados hacia 1570¹⁴. Desde 1609 se constata su presencia en Bruselas, donde publicaron obra propia con privilegio. Efectivamente, los Wierix no trabajaron sólo como grabadores, sino que reunieron en sí diferentes facetas de la producción de un grabado -tales como dibujantes, grabadores, estampadores y editores, figura que canalizaba el proceso creativo y se constituía en medio para la distribución de las obras a un público más amplio¹⁵- y tuvieron diferente grado de participación en las mismas, señalados oportunamente en cada grabado mediante las abreviaturas convenidas: “sculpsit”, “invenit”, “fecit et excudit”.

⁶ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Vitoria 1995, t. IX, p. 185.

⁷ STRAUSS, W. (ED.), *The illustrated Bartsch*, Nueva York 2007.

⁸ MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier*, Bruselas 1983, t. I, p. XIII.

⁹ DELEN, A. J. J., *Histoire de la Gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges des origines jusqu'au la fin du XVIIIe. siècle*, París 1934, t. II, 2º parte, p. 108.

¹⁰ MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier*, Bruselas 1983, t. I, p. XIV.

¹¹ HOLLSTEIN, F. W. H., *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, Ámsterdam 2007, t. 69, p. XI.

¹² LUITJEN, G., *Dawn of the Golden Age: Northern Neederlandish Art, 1580-1620*, Ámsterdam 1993, pp. 175-176.

¹³ DELEN, A. J. J., *Histoire de la Gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges des origines jusqu'au la fin du XVIIIe. siècle*, París 1934, t. II, 2º parte, p. 108.

¹⁴ MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier*, Bruselas 1983, t. I, p. XIII.

¹⁵ LUITJEN, G., *Dawn of the Golden Age: Northern Neederlandish Art, 1580-1620*, Ámsterdam 1993, p. 167.

Entre estas actividades podemos destacar su faceta como reproductores de obras de arte tanto de pintura neerlandesa -Hans van Luyck, Hugo van der Goes, Quinten Massys- como italiana -Rafael, Tiziano, Miguel Ángel¹⁶-comisionadas por otros editores¹⁷; grabadores de dibujos de otros artistas, entre los que destacan Martin de Vos -unos 340 grabados fueron realizados a partir de sus dibujos- Johannes Stradanus y Crispijn van den Broeck¹⁸; como dibujantes para editores como Gerard de Jode y Philips Galle, muchas veces en colaboración con Adriaen y Johannes Collaert¹⁹; como editores de los grabados de otros y como editores de sus grabados tomados de los dibujos de otros o de sus propios diseños²⁰, protegidos contra la copia por privilegios cuya violación significaba confiscación de los bienes y una fuerte multa²¹. Esto se señalaba mediante la inscripción “Cum gratia et Privilegio”, que aseguraba la protección durante diez años²², y frecuentemente con el nombre del secretario del Ayuntamiento de Brabante, en este caso primero Buschere y más tarde Piermans²³. Este aspecto sirve para datar algunas obras: J. de Buschere fue secretario hasta 1613, a partir de entonces, Piermans.

Todas sus obras aparecían firmadas, independientemente del grado de participación en las mismas²⁴, lo que ha permitido catalogar su producción. Dentro de esto, cabe la individualización de cada uno de los hermanos, distinguidos por su firma: Johannes utilizaba las iniciales *IHE.W*, *IE.W*, *H(Hans)W*, *IW*, *HIW* pero sobre todo *IH.W*; Hieronymus, por su parte, *IRW*, *GRW*, *IRW*, *HIRW*; Antonius II, A., *Ant.*, *Anton*, y *Antonius*. Si grababan su nombre completo, escribían su apellido bajo las formas *Wierx* o *Wierix*, indistintamente.

¹⁶ DELEN, A. J. J., *Histoire de la Gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges des origines jusqu'au la fin du XVIIIe. siècle*, París 1934, t. II, 2º parte, p. 110.

¹⁷ HOLLSTEIN, F. W. H., *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, Ámsterdam 2007, t. 69, p. XXVIII.

¹⁸ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Vitoria 1995, t. IX, p. 185.

¹⁹ HOLLSTEIN, F. W. H., *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, Ámsterdam 2007, t. 69, p. XXVIII.

²⁰ HOLLSTEIN, F. W. H., *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, Ámsterdam 2007, t. 69, pp. XXVIII, XXXI.

²¹ LUITJEN, G., *Dawn of the Golden Age: Northern Neederlandish Art, 1580-1620*, Ámsterdam 1993, p. 173.

²² LUITJEN, G., *Dawn of the Golden Age: Northern Neederlandish Art, 1580-1620*, Ámsterdam 1993, p. 174.

²³ HOLLSTEIN, F. W. H., *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, Ámsterdam 2007, t. 69, p. XXX.

²⁴ MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier*, Bruselas 1983, t. I, p. IX.

En cuanto a la técnica, predomina el grabado a buril sobre plancha de cobre, basada en la tradición de maestros como Lucas van Leyden o Alberto Durero²⁵, aunque Johannes en alguna ocasión utilizó el aguafuerte²⁶. La temprana formación de Johannes y Hieronymus con un orfebre fue decisiva para el conocimiento del trabajo de las superficies de metal, así como el entrenamiento copiando grabados de artistas reconocidos. Se trataba de una técnica extremadamente cuidada, en la que el buril, de punta muy afilada trabajaba con una habilidad calificada por Delen como “desconcertante”²⁷. Su estilo, aunque juzgado como un tanto frío y seco²⁸, es fino y delicado, metódico en los detalles.

El hacer de los hermanos Wierix es muy similar, todos alcanzan el virtuosismo en obras realizadas con aparente facilidad y se puede afirmar que lograron crear un estilo homogéneo. La evolución de los tres atravesó las mismas fases: pasaron de un trazo más grueso a una talla fina y tupida, que dejaba pocos espacios en blanco. Como diferencias, podemos señalar que el estilo inicial de Johannes es un poco más rudo que el de sus hermanos, pero luego se destacó por la sutileza con que trataba las superficies y por su calidad como retratista y dibujante, siendo además el único que dejó un gran número de dibujos independientes de su labor como grabador. Hieronymus, el más prolífico, también puede considerarse el más delicado, el que logra superficies más suaves, de acabado aterciopelado. Antonius II es quizá el menos detallista pero alcanza un nivel de ejecución alto en los tipos humanos.

Los Wierix trataron temas mitológicos, alegorías y emblemas, retratos, personajes históricos, pero sobre todo temas religiosos: escenas extraídas del Antiguo y Nuevo Testamento y representaciones de santos para satisfacer la gran demanda de imágenes piadosas. Aunque en una lista de 1585 figuraban como luteranos²⁹, también trabajaron directamente para diferentes órdenes - como los carmelitas descalzos o los franciscanos- y para la Compañía de Jesús³⁰.

²⁵ HOLLSTEIN, F. W. H., *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, Ámsterdam 2007, t. 69, p. XXVIII.

²⁶ MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier*, Bruselas 1983, t. I, p. XV.

²⁷ DELEN, A. J. J., *Histoire de la Gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges des origines jusqu'au la fin du XVIIIe. siècle*, París 1934, t. II, 1^o parte, p. 144.

²⁸ DELEN, A. J. J., *Histoire de la Gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges des origines jusqu'au la fin du XVIIIe. siècle*, París 1934, t. II, 2^o parte, p. 111.

²⁹ MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier*, Bruselas 1983, t. I, p. XVI.

³⁰ HOLLSTEIN, F. W. H., *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, Ámsterdam 2007, t. 69, p. XXXIII.

A pesar de los iniciales privilegios, el número de copias y versiones de los grabados de los hermanos Wierix, fue muy elevado. Se han localizado unas 1400 de estas estampas, cuya calidad y relación con los originales se da de diferentes modos. En primer lugar, podía tratarse de copias realizadas por buenos artistas, como Karel von Mallery y Johannes Valdor, aunque más frecuentemente eran grabados más populares de gran tirada e incluso xilografías³¹. En segundo lugar, existían repeticiones del original, con las mismas dimensiones e inscripciones³², respetando o no la autoría de la imagen inicial: algunas veces, el editor incluía el nombre de alguno de los Wierix como *inventor*, tanto para justificarse como para dar más valor a su obra. Estas copias y versiones se dieron fundamentalmente en el arte del grabado pero también sirvieron de modelo para pinturas, medallas, trabajos de orfebrería y vidrieras³³. En el extranjero también se copiaron, algunas veces de modo muy hábil, labor en la que destacaron los parisinos Paul de la Houve, Pierre Firens y Jean Messenger. Efectivamente, sus obras fueron muy difundidas en su momento: no sólo por toda Europa, también fueron enviadas con fines misioneros a India, China, Japón y México, donde fueron copiadas en acuarelas y grabadas sobre madera³⁴. Asimismo, se siguieron estampando las planchas matrices grabadas por los Wierix -actualmente se conservan al menos 170³⁵- hasta el siglo XIX, con algunos añadidos o modificaciones.

III. CRISTO EN LA CRUZ: GRABADOS

3.1. Iconografía

La iconografía de Cristo crucificado en las últimas décadas del XVI y las primeras del XVII no revistió, en apariencia, grandes cambios: se trataba de un tema consolidado que hundía sus raíces en la más autorizada de las fuentes, la Biblia. Sin embargo, se puede apreciar matices que ligan las imágenes de este periodo y en concreto las de los Wierix, a las discusiones formuladas acerca de ciertos aspectos iconográficos tras el Concilio de Trento. Aunque se mantuviese, porque de hecho se mantuvo, el esquema del Crucificado

³¹ HOLLSTEIN, F. W. H., *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, Ámsterdam 2007, t. 69, p. XXXV.

³² MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier*, Bruselas 1983, t. I, p. X.

³³ HOLLSTEIN, F. W. H., *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, Ámsterdam 2007, t. 69, pp. XXXVI-XXXVII.

³⁴ MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier*, Bruselas 1983, t. I, pp. XVII-XVIII.

³⁵ HOLLSTEIN, F. W. H., *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, Ámsterdam 2007, t. 69, p. XXXI.

medieval, los cambios de sensibilidad y del modo de conseguir atraer la piedad de los fieles y lograr su instrucción eran evidentemente diferentes. A este aspecto, se debe añadir la consideración de que el conocimiento de la Biblia y, en este caso los Evangelios canónicos, por parte de los artistas era generalmente superior al de los maestros medievales, con la inclusión de detalles tomados directamente del texto, por una parte, y la mayor rigurosidad con respecto a éste, por otra, aspecto señalado por Knipping³⁶.

Las cuestiones planteadas en aquel periodo a los artistas para representar esta imagen de Cristo, fueron fundamentalmente cuatro: si había sido crucificado con tres o cuatro clavos, si portó la corona de espinas también en la cruz, si estaba desnudo -como sugirieron los protestantes en alguna ocasión³⁷- o cubierto por un paño y si sufrió la lanzada en el costado izquierdo o el derecho³⁸. Incluso con estas dudas y disensiones de detalle, con sus explicaciones y razonamientos, aquello que se fue imponiendo de una manera clara fue la imagen de un Cristo solitario o acompañado de pocas figuras, normalmente sólo con la Virgen y San Juan Evangelista. Su justificación fue motivo de discrepancia entre la Iglesia Católica y los seguidores de Calvino: mientras la Iglesia estimaba que de este modo el fiel distraía menos la atención y era más sensible al estímulo piadoso, los calvinistas consideraban que se debía representar así porque Jesús había sufrido en esa soledad de la cruz, todos las penas del infierno y el miedo a estar perdido por toda la eternidad³⁹. Por otra parte, se destacó la presencia de la ciudad de Jerusalén al fondo de la escena, pues según el tratadista Molano pertenecía a la imagen de la crucifixión y debía formar parte de sus representaciones⁴⁰.

Respecto a las representaciones del Crucificado por parte de los hermanos Wierix, observamos que siempre representan un Cristo con tres clavos, cubierto con un paño de pureza aunque de pequeño tamaño, coronados de espinas y ya muertos, con la cabeza reclinada sobre el pecho -tal y como describe San Juan en su Evangelio⁴¹- y la lanzada en el costado derecho. Apenas le acompañaban la Virgen María, que expresa un dolor sereno y se encuentra noblemente en pie junto a la Cruz, como indicaba Jeremías Drexelius en *De Christo moriente*⁴²,

³⁶ KNIPPING, J. B., *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Leyden 1974, t. I, p. 180.

³⁷ KNIPPING, J. B., *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Leyden 1974, t. I, p. 218.

³⁸ MÂLE, Émile, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid 2001, p. 253-254.

³⁹ KNIPPING, J. B., *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Leyden 1974, t. I, p. 216.

⁴⁰ KNIPPING, J. B., *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Leyden 1974, t. II, p. 451.

⁴¹ Juan 19, 30. *Biblia de Jerusalén*, Bilbao 1975.

⁴² MÂLE, É., *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid 2001, p. 21.

y San Juan Evangelista, muy joven y con las manos juntas o cruzadas sobre el pecho. En ocasiones también aparecía María Magdalena, representada frecuentemente en ámbitos contrarreformistas en referencia al arrepentimiento de los pecados y la necesaria penitencia. Se presenta con una actitud más dramática, a los pies de la cruz o abrazándola. En menos ocasiones se representan las figuras de María Cleofás y María Salomé -tomadas de los Evangelios, con nombres en los escritos por San Mateo y San Marcos⁴³- y Longinos, cuyo nombre procede de la tradición recogida en apócrifos como las *Actas de Pilato*⁴⁴. Las escenas del Crucificado en las que aparece un gran número de personajes, pertenecen a series menores, de escasa calidad formal, populares. En alguna de éstas están representados los dos ladrones, pero no fue lo habitual.

En la parte superior de la cruz, el debido letrero con la inscripción INRI. En la parte inferior, surgiendo de la tierra, siempre el cráneo de Adán, más que vinculado a las leyendas medievales que situaban el sepelio de Adán en el Gólgota, representaba el símbolo de la victoria sobre la muerte y la redención de los pecados⁴⁵.

El paisaje recreado en los grabados de los Wierix referentes a este tema es sencillamente desolador. La línea del horizonte es muy baja, por lo que la figura del Crucificado, sola, se recorta sobre el celaje de grandes bancos de nubes oscuras, a veces en movimiento. Un paisaje acorde con el eclipse que se prolongó durante las tres horas previas a la muerte de Cristo, según narran los Evangelios de Mateo, Marco y Lucas⁴⁶ y el terremoto que siguió a la misma⁴⁷.

Para determinar el significado de cada grabado en particular, es necesario tomar en consideración otros elementos, relacionados estrechamente con los objetivos por alcanzar, que aportan matices y proporcionan las claves de una comprensión adecuada. Estos elementos son dos: las inscripciones y los marcos en torno a la escena del Crucificado. Las inscripciones, que suelen encontrarse a pie de stampa, eran elegidas por el comitente de la obra, si lo había, o por el editor, y grabadas en la placha por un calígrafo. Aunque algunas son citas de renombrados santos, como Bernardo de Claraval, la mayor parte es de procedencia bíblica, destacando los Salmos y, por supuesto, los Evangelios. Son fundamentales porque marcan el signo del grabado, en este caso contrarreformista. Por otra parte, las orlas que rodean la escena principal, contienen tanto temas secundarios -sobre todo de la Pasión- como símbolos

⁴³ Mateo 27, 56; Marcos 15, 47. *Biblia de Jerusalén*, Bilbao 1975.

⁴⁴ SANTOS OTERO, A. de (Ed.), *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid 2003, p. 434.

⁴⁵ MÂLE, É., *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid 2001, pp. 256-257.

⁴⁶ Mateo 27, 46; Marcos 15, 33; Lucas 23, 44. *Biblia de Jerusalén*, Bilbao 1975.

⁴⁷ Mateo 27, 54. *Biblia de Jerusalén*, Bilbao 1975.

o alegorías. Es necesario tomar en consideración que algunos marcos no formaron parte de la misma plancha matriz, sino que fueron añadidos posteriormente: si no fue por los Wierix, habría que juzgar si mantuvo el significado original del grabado o lo modificó.

3.2. Una selección de grabados

Los primeros grabados del Crucificado que queremos destacar en el conjunto de la obra de los Wierix, son aquellos en los que se presenta una única escena, directa, en los que se valora el impacto de la imagen sobre el fiel y las indicaciones de la inscripción.

Con estas características, podemos mencionar una estampa de 1584, realizada a partir de un dibujo de Martin de Vos y dedicada por Hieronymus Wierix y Adriano Hubert a D. Benito Arias Montano. Este insigne intelectual español, había vivido en Amberes y conocía a Cristóbal Plantin y Philips Galle⁴⁸. Además, Johannes Wierix había ilustrado su obra *Humana salutis monumenta*⁴⁹. Se trata de un Calvario resuelto a partir de una tradicional composición triangular: Cristo en la cruz, la Virgen a su derecha, Juan Evangelista a su izquierda. El dibujo es muy preciso y las formas están vinculadas tanto con la tradición de la zona como con las corrientes italianas. La inscripción indica *Hvc amor, et pietas, hvc me pia cvra salvtis / impvltit hvmanae; svmmvm tolerare laborem*.

Con una reflexión sobre la Cruz, existe un grabado realizado por Antonius II Wierix antes de 1604, fecha de la muerte del autor. A la derecha de Cristo, se representa a la Virgen, consolada por María Salomé y María Cleofás. San Juan Evangelista ocupa su habitual posición a la izquierda de la cruz y María Magdalena se abraza a ella drásticamente. En un plano alejado se dispone una turba de soldados a caballo y a pie. Se trata de un gran número de personajes que, sin embargo, no adquiere ninguna relevancia, no toma parte activa y que tiende a desaparecer ante el tipo de crucificado solitario que se estaba imponiendo. La inscripción *Haec meditari dixi sapientiam, in his iustitiae mihi perfectionem constitui; / in his plenitudinem scientiae; in his diuinitas salutis; in his copias me/ ritorum. Haec me erigunt in adversis* fue tomada del Sermón XLIII de los comentarios al Cantar de los Cantares de San Bernardo, sermón en el que también recogía las palabras: “Mi filosofía más íntima consiste en conocer a Cristo, y a Cristo crucificado”⁵⁰.

⁴⁸ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Vitoria 1995, t. I, p. VIII; CAMPOS, J., *Arias Montano en la Biblioteca Real y en el Gabinete de Estampas del Escorial*, San Lorenzo del Escorial 2010.

⁴⁹ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Vitoria 1995, t. IX, p. 217.

⁵⁰ VARIOS, *Diccionario de los Santos*, Madrid 2000, t. I, p. 369.

Un último grabado sin marcos complementarios y que destaca formalmente por la calidad de sus matices tanto en los personajes representados como en los fenómenos naturales, fue realizado por Antonius II en colaboración con Martin de Vos y Johannes Baptista Vrints. Muestra a Cristo en la cruz flanqueado por San Juan Evangelista, que sostiene a la Virgen en su desmayo, y dos soldados. Uno de ellos es Longinos disponiéndose a infligir la herida del costado. *Foderunt manus meas et pedes meos, dinumenaverunt omnia ossa mea*, señala la inscripción, tomada del Salmo XXII, salmo que inicia con las palabras *Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?*⁵¹.

Comenzando con los grabados del Crucificado en los que el significado se completa con una orla con elementos figurativos, la primera pieza que nos interesa resaltar fue realizada hacia 1585 por Antonius II Wierix a partir de un dibujo de Martin de Vos, según atribución de Hollstein⁵². En este marco, se representan motivos vegetales y animales. Aunque visualmente es ciertamente decorativo, cabe pensar en el simbolismo de, si no todos, buena de sus elementos, entre los que destacan las aves: contextualmente, consideramos evidente que la cigüeña posee aquí valor eucarístico -tan destacado por la Iglesia contrarrefomista- y de amor filial, la lechuga se debe asociar con la muerte, el ibis que atrapa un reptil con la destrucción del pecado y el pavo real con la Resurrección e inmortalidad del alma. Es decir: evocan el significado de la Pasión y Resurrección de Cristo.

Uno de los subgrupos más numerosos de la obra de los Wierix sobre el Crucificado, es aquel que evoca en sus marcos la Pasión: de un modo directo, a través de pequeñas escenas, o a partir de elementos simbólicos que remiten a ella, entre los que destacan los Instrumentos de la Pasión o *Arma Christi*.

Un buen ejemplo es un grabado perteneciente a la extraordinaria serie sobre la Pasión del año 1584. La serie consta de 22 grabados, uno de ellos de Hieronymus Wierix, otro de Crispijn de Passel y los 20 restantes de Antonius II Wierix. Como los anteriores, la técnica utilizada es buril sobre plancha de cobre. Cada una de las piezas que componen esta serie, consta de una escena principal y un marco diferente en cada caso, con motivos simbólicos o escenas del Antiguo y Nuevo Testamento. En la representación, obra de Antonius II, de Cristo crucificado, acompañado sólo por la Virgen y San Juan Evangelista, la orla presenta los Instrumentos de la Pasión: antorchas del Prendimiento, espada de Pedro y oreja del criado del Sumo Sacerdote (llamado Malco, según los

⁵¹ Salmo XXII, 17-18. *Biblia de Jerusalén*, Bilbao 1975.

⁵² HOLLSTEIN, F. W. H., *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, Rotterdam 2003, t. 60, pp. 145-146.

Evangelios aprócrifos), columna de la flagelación y azotes, gallo de la negación de Pedro y su arrepentimiento, aguamanil y pila de Pilatos, bolsa de monedas de Judas, dados con los que los soldados se sortearon las vestiduras de Cristo, corona de espinas, cruz con el letrero con la leyenda INRI, tres clavos, martillo y tenazas, lanza con esponja de hiel y vinagre y lanza de Longinos. En la zona inferior del grabado se encuentra el sepulcro vacío con la mortaja. La representación de los Instrumentos de la Pasión tuvo seguramente su origen en el norte de Europa, a finales del siglo XV se había difundido hasta los países mediterráneos, como prueba un poema del humanista ferrarense Giovanni Pico della Mirandola⁵³, y en el XVII todavía era muy frecuente en los Países Bajos. No contiene ninguna inscripción, aunque existe un grabado muy similar, de mayores dimensiones -18,9 x 14,9 y 23,2 x 17,3 cm.- que indica: *In cruce dvm pendet mundi servator Iesus, / offertur summo victima grata Patri*. Fue realizado por Antonius Wierix y no forma parte de ninguna serie. El motivo de las Arma Christi adquirió autonomía y fue motivo de representaciones propias. En este sentido, podemos destacar la portada, grabada por Hieronymus, de la serie *Passio Domini nostri Iesu Christi*, anterior a 1586 y conformada por 21 planchas.

Fue frecuente incluir en los marcos, escenas de la Pasión encerradas en medallones. En una estampa de Johannes Wierix -autoría señalada con el monograma IHE W.- y H. van Luyck del año 1580, encontramos representados los siguientes temas según sus iconografías fijadas en este periodo: Oración en el Huerto, Flagelación, Cristo con la cruz auestas, Descendimiento, Santo Entierro y finalmente, la Resurrección. En los espacios entre medallones, se encuentran entrelazados los Instrumentos de la Pasión de Cristo. Destacan el paño de Verónica en la parte superior y en la inferior un letrero con la leyenda: *Mors et resurrectio Christi, figura nostri*. La otra inscripción del grabado, resalta el valor de la muerte de Cristo en la cruz: *Propter lignum servi facti sumus, et per Sanctam Crucem liberati sumus / fructus arboris seduxit nos, Filius Dei redimit nos*.

Antonius II, también en colaboración con H. van Luyck, trabajó en un grabado morfológicamente muy similar al anterior: la escena central del Crucificado -mejor resuelta en el aspecto anatómico, como es habitual en las obras salidas del buril de Antonius II- se encuentra enmarcada por una orla con medallones y los Instrumentos de la Pasión, éstos en idéntica disposición. Los medallones presentan las imágenes de los Evangelistas en el acto de escribir en los ángulos. Las dos escenas restantes presentan la Natividad y la Resurrección de Jesús.

⁵³ KNIPPING, J. B., *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Leyden 1974, t. II, p. 462.

Otra diferencia interesante con respecto al grabado anterior, es que en la parte superior se encuentra enmarcado el nombre de Dios en hebreo, en la parte inferior la representación del Espíritu Santo bajo la habitual iconografía columbina, siguiendo el esquema Padre-Hijo-Espíritu Santo. Algunos impresores posteriores reutilizaron planchas de los Wierix y reemplazaron las representaciones antropomórficas de Dios Padre por su nombre en hebreo, según uso protestante⁵⁴, por lo que consideramos que esta pieza fue estampada más tarde y bajo diferentes presupuestos.

Con respecto a las representaciones de los Evangelistas junto al tema del Crucificado, éstas resaltan la autenticidad de las fuentes en que se basa el tema. Fueron incluidos en muchas estampas de pequeño tamaño (en torno a los 7 x 6 cm. generalmente) y carácter muy popular, como algunos realizados por Johannes Wierix. Cabe la posibilidad de que fuesen añadidas por otros autores un tiempo después. En este sentido, podemos simplemente mencionar un Crucificado de Johannes realizado en 1568 -cuando tenía 19 años de edad- al que se añadió un marco realizado por un maestro con una formación y estilo muy diferentes. En los ángulos se encuentran las imágenes de los Evangelistas escribiendo y en los espacios verticales, sendas alegorías de la Fe y la Esperanza.

Por último, queremos mencionar un ejemplar cuya plancha grabada por Hieronymus Wierix bajo Privilegio concedido por J. Buschere, es decir, en los primeros años del siglo XVII, antes desde luego de 1613, pero estampada en la segunda década del siglo XIX en París por el impresor Lenoir. A la escena central del Crucificado -que en este caso aparece solo, de acuerdo con la evolución iconográfica del tema- se añadieron otras diez escenas de la vida de Cristo, cada una de ellas con un letrero: Anunciación y *humilitas*, Natividad y *paupertas*, Circuncisión y *castitas*, Huida a Egipto y *patientia*, Última Cena y *caritas*, Flagelación y *mansuetudo*, Cristo en la cruz y *obedientia*, Virgen a los pies de la cruz y *constantia*, Resurrección y *glorificatio*. En otro grabado muy difundido de los Wierix se representa un Cristo Varón de Dolores sentado sobre una piedra escalonada en la que están escritas la virtudes que conducen al Amor de Jesús: humildad, pobreza, castidad, obediencia y caridad⁵⁵. En nuestro grabado, *humilitas*, *paupertas* y *castitas* corresponden a las tres escenas representadas en la parte inferior, *obedientia* a la escena central del Crucificado y *caritas* a la escena de la Última Cena, que culmina

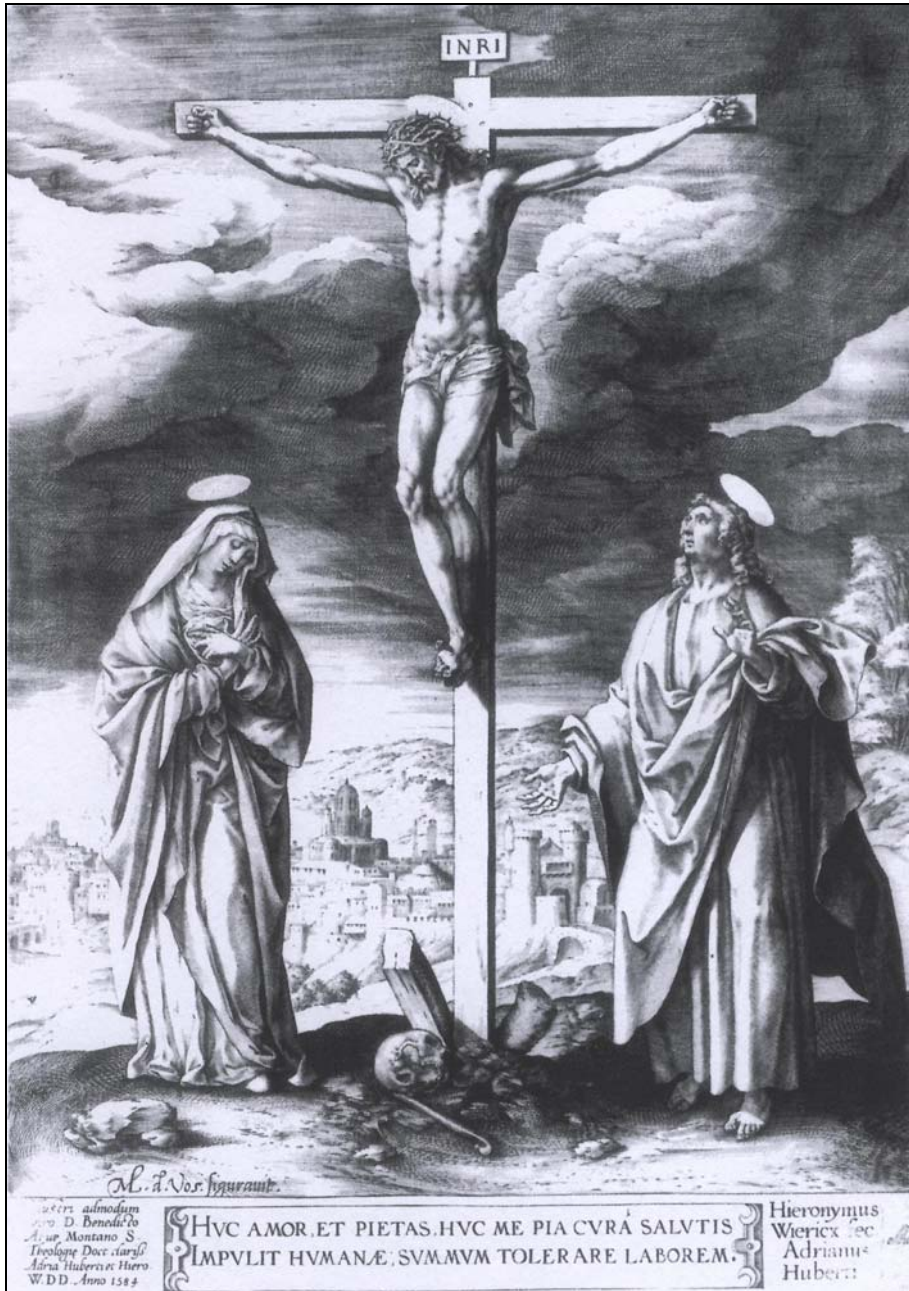
⁵⁴ MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier*, Bruselas 1983, t. I, p. XVIII.

⁵⁵ KNIPPING, J. B., *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Leyden 1974, p. 460.

claramente el conjunto y apela a dos de los temas clave de la Contrarreforma: la salvación por las obras que supone la caridad -en contra de la doctrina luterana de la justificación por la fe- y el Sacramento de la Eucaristía.

IV. CONCLUSIONES

El valor de la iconografía del Crucificado en el conjunto de la obra de los hermanos Wierix, consistió en la capacidad de introducir nuevos matices conforme al contexto histórico en que se crearon -a pesar de tratarse de un tema consolidado- y a través de la propia escena, así como de las inscripciones y orlas historiadas; difundir esta iconografía en todos los estratos sociales y cuidarla incluso en los grabados más populares, logrando satisfacer la devoción de los fieles; extenderla en Europa y algunos puntos de Asia y América y perpetuar su vigencia a través de copias y reimpressiones hasta el siglo XIX.



1. Hieronymus Wierix, Cristo en la cruz.



2. Antonius Wierix, Cristo en la cruz.



3. Antonius Wierix, Cristo Crucificado.