

# La *Crucifixión*, de El Greco, en la evolución de un tema iconográfico: *La Sangre de Cristo*

*The Crucifixion* by El Greco in the evolution of an iconographic theme: *The Blood of Christ*

Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso\*

Fecha de terminación: Diciembre de 2014

Fecha de aceptación: Diciembre de 2014

## RESUMEN

A propósito del lienzo de la *Crucifixión* que El Greco pinta para el Colegio de doña María de Aragón en Madrid, se reflexiona acerca de la evolución del tema iconográfico de la *Sangre de Cristo*. Se revisan diferentes formulaciones iconográficas que confluyen finalmente en la configuración que propone el pintor cretense, clarificándose sus fuentes gráficas, entre ellas una estampa de Martin Schongauer hasta ahora no vinculada con esta obra de El Greco. Por último, se repasan consecuentes en esta línea iconográfica desde Bernini a Goya.

**Palabras clave:** Pintura; Iconografía; Iconografía cristiana.

**Identificadores:** El Greco; Schongauer, Martin; Dürer, Albrecht; Colegio de doña María de Aragón (Madrid); *Sangre de Cristo*; *Crucifixión*.

**Topónimos:** Madrid.

**Periodo:** Siglo 16.

## ABSTRACT

The canvas of the *Crucifixion* that El Greco painted for the College of Doña Maria of Aragon in Madrid, shows the evolution of the iconographic theme of the Blood of Christ. This paper reviews different iconographic formulations that finally converge in the configuration proposed by the Cretan painter, clarifying his graphical sources, including the engraving of Martin Schongauer not linked yet to the work of El Greco. Finally, this essay reviews this iconographic line and its consequences from Bernini to Goya.

**Key words:** Spanish Painting; Iconography; Christian Iconography.

**Identifiers:** Greco, El; Schongauer, Martin; Dürer, Albrecht; College of Doña María of Aragon (Madrid); *Crucifixion*; Blood of Christ.

**Place Names:** Madrid.

**Period:** 16<sup>th</sup> Century.

\* Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. E-mail: académico@archivobiblioteca-rabaf.com.



1. El Greco. *Crucifixión*. Madrid, Museo del Prado.

Doménico Theotocopouli recibió, en 1596, el encargo de realizar seis pinturas que habían de componer el retablo mayor de la iglesia del convento agustino que fundara años antes doña María de Aragón en Madrid. Los temas elegidos por los representantes de la fundadora fueron de los más comunes: en el primer piso la *Adoración de los Magos* y *El Bautismo de Cristo*; en el intermedio la *Anunciación* — pues el colegio llevaba la advocación de «La Encarnación»—; en el superior la *Resurrección* y la *Pentecostés*; y en el ático o espina del retablo, como resultaba habitual, la *Crucifixión*. El estudioso norteamericano R. Mann se empeñó en percibir, tanto en el conjunto del programa del retablo como en detalles iconográficos de los cuadros del pintor cretense, la incidencia de los escritos espirituales del agustino beato Alonso de Orozco<sup>1</sup>. En concreto opina que en la pintura de Cristo Crucificado entre la Virgen María y San Juan, el pintor cretense habría introducido un motivo iconográfico que no se encuentra en ninguna de las muchas Crucifixiones que realizó: a saber dos ángeles que recogen con sus manos la sangre de Cristo que mana de las llagas de sus manos, con la particularidad de que el de la izquierda casi realiza una pirueta para, con la otra mano, recibir la sangre que surge de la herida del costado, en razón de la lectura de un párrafo de las *Confesiones* del mencionado beato (Fig. 1). Como han señalado recientemente F. Marías y J. Álvarez Lopera<sup>2</sup>, El Greco no era

ni mucho menos un innovador en cuestión de iconografía sino que se atenía a la tradición, especialmente gráfica de las estampas, pues para el detalle de la introducción de los ángeles portadores de la sangre de Cristo se había servido de varias estampas calcográficas de Alberto Durero. Pero la pregunta que nos hacemos aquí es si este motivo lo inventó el pintor y grabador alemán o si venía de lejos, en el contexto de la reflexión teológica de muchos Padres de la Iglesia sobre la «Sangre de Cristo» en cuanto precio de la redención humana, tal y como real o metafóricamente se presentaba en los textos bíblicos del Antiguo y del Nuevo Testamento, uno de los cuales, si no el principal, fue

un fragmento de la *Carta a los Hebreos*, capítulo 9, versículos 11-14, a que aludiré extensamente más adelante.

La devoción a la «Sangre de Cristo» existió desde siempre, sobre todo por su conexión con la celebración de la Eucaristía, pero no obtuvo hasta el siglo XV expresiones plásticas novedosas en la historia de la pintura, de la vidriera y del grabado. Ello fue debido seguramente al incremento, en ese siglo, de las cofradías y hermandades de la Santa Sangre, a la propagación de relicarios conteniendo algunas gotas de aquella, que fueron llegando a Europa tras la caída de Constantinopla en poder de los otomanos y, también, a algunos célebres milagros en que la sangre genuina del Redentor empapó milagrosamente los corporales ante la incredulidad de algunos oficiantes durante la celebración de la misa, como en Bolsena o en Daroca, por mencionar únicamente dos ejemplos<sup>3</sup>. Fue en este período histórico cuando se crearon temas y motivos iconográficos tan importantes como «La Fuente de la Vida», «El Lagar místico», «El Cristo de la Piedad» y «La Misa de San Gregorio», todos ellos relacionados con el derramamiento de la sangre de Cristo, que siguieron manteniendo vigencia durante el Renacimiento y el Barroco, aunque expresados con diferente lenguaje. Por brevedad, voy a prescindir del primero y centrarme en los siguientes en cuanto que en razón de un encadenamiento progresivo, acabaron por configurar el icono de los ángeles que en copas o cálices recogieron la sangre que manó de las llagas de Cristo crucificado.

Fue, en efecto, a finales de la Edad Media, cuando empezó a representarse alegóricamente la extracción de la sangre de Cristo como la de la uva exprimida por una prensa o tórculo en el lagar. Nació esta sofisticada alegoría de relacionar, como lo habían hecho san Jerónimo y san Agustín, un pasaje del libro de los Números (18, 24) donde un par de exploradores israelitas trajeron a hombros colgado de una percha un enorme racimo de uvas como muestra de la fecundidad de la tierra prometida a Moisés, con un misterioso pasaje del profeta Isaías (63, 1-2) en que un personaje con los vestidos ensangrentados retorna de Edom y se lamenta de haber sido estrujado en el lagar sin que nadie viniera en su auxilio. El racimo era símbolo o figura de Cristo colgado de la cruz y el mismo Redentor había sido exprimido por el tórculo de la cruz hasta derramar la última gota de su sangre. Los artistas representaron de diferentes formas esta alegoría eucarística. En ellas suele aparecer el cuerpo de Jesús horizontalmente apresado y aplastado entre las dos planchas del tórculo y su sangre, como el vino de la uva exprimido en el lagar, brota hasta colmar un recipiente en forma de cuba, del que unos ángeles abren la espita para recogerla<sup>4</sup>. Por no mostrar más que un ejemplo, encuentro especialmente significativa una estampa grabada en 1595 en Amberes por Hieronimus Wiericx, por tanto en vida de El Greco, donde aparece la imagen de Cristo desnudo y encorvado sosteniendo sobre sus hombros el peso de la cruz y de cuyas llagas surgen torrentes de sangre, que van a parar a un gran recipiente del que la trasiegan a un cáliz dos angelillos; pues bien, al pie de la cruz figura el Padre Eterno manejando un enorme tórculo o prensa, y en el pie de la estampa se inscribe el versículo de Isaías: «Torcular calcavi solus et de gentibus non est vir mecum»<sup>5</sup> (Fig. 2).

El tema iconográfico del «Varón de Dolores» (*Man of Sorrows*) ha sido estudiado específicamente por E. Panofsky y más recientemente por H. Belting<sup>6</sup>. Los orígenes más remotos de esta «Imago

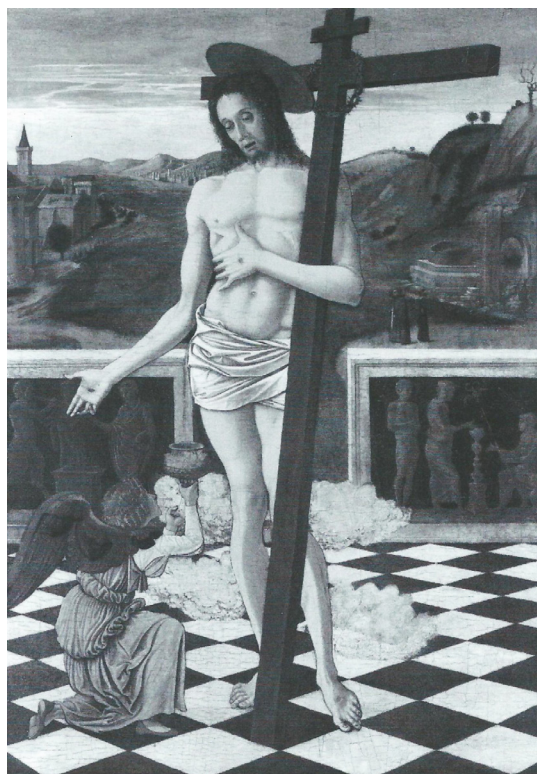


2. Hieronymus Wierix. *El lagar místico*. Estampa calcográfica.

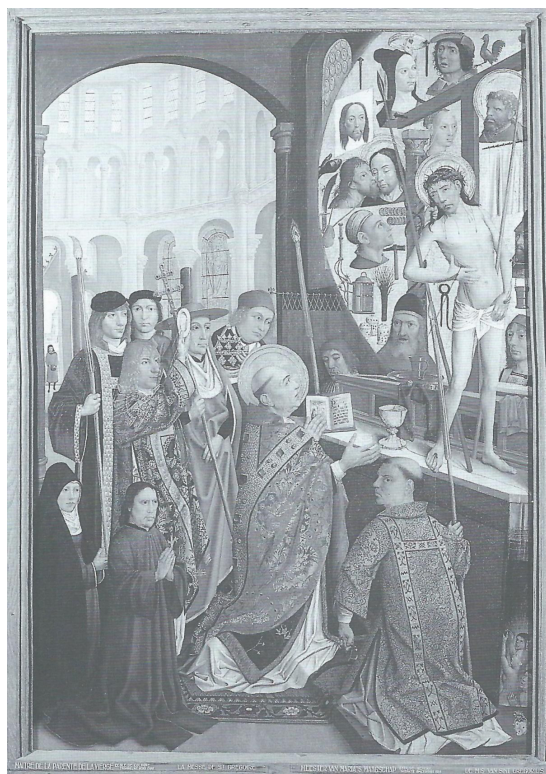


3. Giambono. *El Varón de Dolores*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

Pietatis» (*Andachts Bild*) se remontan a la pintura y mosaico bizantinos, pero su concreción como imagen de devoción se realiza en los países nórdicos a fines del XV, desde donde se traslada a mediodía de Europa. Normalmente consiste en la imagen solitaria de Jesús, de pie, con los brazos cruzados sobre el pecho mostrando las llagas sangrantes de las manos, así como la del costado, de medio cuerpo, oculto el resto por el borde de un arca que algunos interpretan como sepultura y otros como pilón donde se recoge su sangre a la manera del «Lagar místico»<sup>7</sup> (Fig. 3). La imagen acostumbra a estar rodeada por los instrumentos de la Pasión, cual si se tratase de una síntesis de los sufrimientos de Cristo, el cual ofrece un rostro doloroso y compungido a fin de suscitar compasión empática. Sin embargo hay variantes, sobre todo en Italia del norte, donde, ya en el XVI, la imagen de Cristo se ofrece íntegramente de pie, abrazado a una cruz, de cuya herida del costado brota un chorro de sangre que es recogido en una gran copa por un ángel arrodillado a sus pies; tal es el caso de una pintura de Giovanni Bellini conservada en la National Gallery de Londres<sup>8</sup> (Fig. 4).



4. Giovanni Bellini. *La sangre de Cristo*. Londres, National Gallery.



5. Maestro de Efflichen. *La Misa de San Gregorio*. Bruselas, Museo Nacional de Arte Antiguo.

Con el anterior icono conecta el tema de la «Misa de San Gregorio» dentro de la secuencia evolutiva que vamos señalando. Su representación está ligada a un suceso milagroso que probablemente no fue histórico, sino una leyenda que, sin embargo, obtuvo innumerables representaciones en el arte<sup>9</sup>. Efectivamente, parece que esta leyenda surgió en Roma, en torno a la basilica de Santa Croce in Ierusalemme, donde celebrando el santo pontífice delante de una pintura de la mencionada *Imago Pietatis*, la figura de Cristo, representada en ella, se le apareció oprimiéndose la llaga del costado, del cual brotó abundante sangre que vino a caer en el cáliz situado en el altar. Según una de las interpretaciones del suceso milagroso, esto aconteció para refutar la incredulidad en la presencia real de Cristo en la eucaristía de una persona que escuchaba la misa; según otra, porque el santo celebraba el sacrificio eucarístico por el alma del monje Justo, quien había conculcado el voto de pobreza y se encontraba en el purgatorio, del que salió inmediatamente en virtud de la misa celebrada por san Gregorio en aquel altar<sup>10</sup>. Las imágenes artísticas de este suceso, orando ante las cuales se lucraban muchas indulgencias, se multiplicaron tanto en la Edad Media como en



6. Martin Schongauer. *Crucifixión*. Estampa calcográfica.

los siglos siguientes. Entre ellas destacaría la tabla del maestro de Efflichen, de mediados del XV, en el museo de Bruselas (Fig. 5), aunque me parece más significativa la de un anónimo alemán, seguidor del Maestro de Flemalle, fechada hacia 1473, en la iglesia de Santa María zur Wiese, en Soest, donde la sangre mana no solamente de la herida del costado de Cristo sino también de las llagas de las manos, sangre que, recogida en el cáliz con que celebra San Gregorio, rebosa de él y salta para derramarse sobre las almas del purgatorio que figuran en una suerte de piscina situada a un lado de la iglesia<sup>11</sup>. En una estampa de la Misa de San Gregorio, de 1640, grabada por Martin van der Enden según dibujo de Abraham van Diepenbeeck, Cristo de pie sobre el altar dirige la sangre que brota de su costado al cáliz con que celebra la misa san Gregorio, quien se arrodilla ante el prodigio<sup>12</sup>.

Avanzando en el camino hasta llegar a la pintura de la Crucifixión de El Greco, precisa saberse que el motivo iconográfico de los ángeles recogiendo directamente en cálices la sangre de las llagas de Cristo Crucificado en el monte Calvario, tiene su precedente gráfico estampas alemanas anteriores a las de Durero. Por citar solamente dos, la del monogramista FG en 1562, y, sobre todo la de Martin Schongauer, de hacia 1580-85, en la cual son

cuatro los ángeles que recogen la sangre de las manos, pies y costado<sup>13</sup> (Fig. 6). Vienen luego las tres de Alberto Durero, la primera de 1596, donde Cristo está flanqueado por los dos ladrones Dimas y Gestas; la que forma parte de la serie de *La Gran Pasión*, de 1598-1600, donde se encuentran la Virgen desmayada sostenida por San Juan —de la que, según F. Marías<sup>14</sup>, debió servirse el pintor cretense (Fig. 7)—; y finalmente la más tardía y pequeña de 1624, en la cual Cristo en la cruz figura solitario con los tres ángeles que recogen en cálices la sangre de las llagas (fig. 7). Esta última era una estampa volandera con inscripciones devotas debajo relativas al asunto<sup>15</sup>.

Opino, por el contrario, que el grabado que consultó El Greco fue el de Schongauer, por cuanto que en él, como en el cuadro de Thetocopuli, el Crucificado está acompañado únicamente por la Virgen María y San Juan en pie y los ángeles no recogen únicamente la sangre de las manos y pies sino también la del costado, lo que no acontece en la estampa dureriana de la *Gran Pasión*. Más bien fue Durero el que siguió a Schongauer, incluso en el detalle de la figura del ángel agazapado y volando en escorzo, casi a la altura de la cepa de la cruz, que luego repetiría en posición invertida el artista cretense. También es de advertir la variante que El Greco introduce en ese ángel, pues no

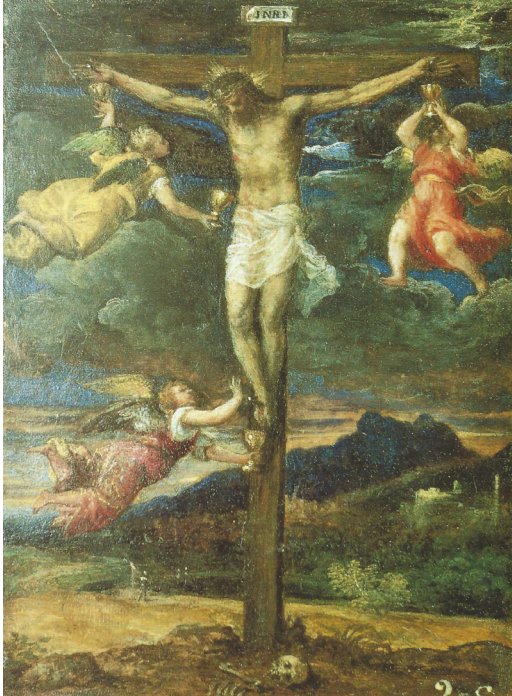
recoge la sangre en sus manos sino la empapa en un paño mientras que, debajo de él, la Magdalena hace lo mismo con la mano izquierda, agarrándose para ello en la cruz con la derecha a fin de mantener la difícil postura.

Pues la única novedad importante que aporta El Greco a este tema iconográfico consiste en que los ángeles voladores de la zona superior no recogen la sangre redentora en cálices, sino en sus propias manos, interviniendo como dispensadores intermediarios de esa sangre, es decir en la misión que a ellos compete según Pseudo-Dioniso Areopagita en *La Jerarquía Celeste*, libro que Domenico tenía en su biblioteca en su lengua griega original<sup>16</sup>. Quiero recordar que estos ángeles «psicopompos» aparecen en el Canon Romano de la misa, ofreciendo al Eterno Padre el sacrificio de Jesús en la cruz, consumado con su sangre y con su muerte, que se renueva místicamente en la celebración de la eucaristía<sup>17</sup>. También es preciso advertir que Theotocópuli, aprendiz o asistente en el taller de Ticiano en Venecia —como ha descubierto definitivamente un documento recientemente encontrado—, acaso conoció y tuvo presente la tabla portátil de este asunto que Orazio y Tiziano Vecellio pintaron y enviaron al monasterio de El Escorial para Felipe II hacia 1598 (Fig. 8), precisamente el año en que el cretense contrató las pinturas del retablo del colegio de Doña María de Aragón<sup>18</sup>. Con todo, Ticiano y su hijo tuvieron sin duda como referentes los grabados de Schongauer y Durero que circulaban ampliamente por Venecia, pues los ángeles recogen la sangre de las llagas en cálices. En todo caso El Greco, si no vio nunca esta pintura de El Escorial, pudo tener a la vista la estampa grabada por Giulio Antonio Bonasone siguiendo el dibujo preparatorio de la mencionada tabla, de la que se envió ejemplar a Felipe II ya en 1568, y que se conserva en la colección de estampas del real monasterio<sup>19</sup>.

La novedad grecoquiana de los ángeles que recogen con sus manos la sangre de las llagas de Cristo Crucificado encontraría eco nada menos que en un dibujo realizado por Giovan Lorenzo Bernini en 1669, del que grabó una espléndida lámina calcografiada el burilista lorenés residente en Roma, Francesco Spierre (Fig. 9)<sup>20</sup>. La estampa, que podríamos titular *El Cristo de la Sangre*, es una creación visionaria de los últimos años del gran escultor, pintor y arquitecto del barroco romano, dominados por una intensa espiritualidad personal. Representa a un formidable y teatral Cristo Crucificado, visto en diagonal, de cuyas llagas de manos y pies surgen ríos de sangre que se precipitan verticalmente sobre una tierra desolada y árida. Del costado de Cristo manan dos chorros



7. Albrecht Dürer. *Crucifixión*. Estampa calcográfica.



8. Orazio y Tiziano Vecellio. *Crucifixión*. Madrid, Monasterio de El Escorial.



9. Gian Lorenzo Bernini y Francesco Spierre. *La sangre de Cristo*. Estampa calcográfica.

de sangre que recoge en sus manos la Virgen María, la cual flota en el espacio frente al costado de su Hijo. Encima de la cruz se sitúa el Eterno Padre, extendiendo enérgica e imperiosamente los brazos en señal de hacer cumplir a su Hijo su voluntad redentora, mientras tres ángeles mancebos sobrevuelan su figura sobre un cielo preñado de plumizas nubes. En el pie de la lámina está inscrito un texto que seguramente eligió y mandó poner el propio Juan Lorenzo: *Sanguis Christi qui se metipsum obtulit obtulit immaculatum Deo emundabit conscientiam nostram*. Y debajo en italiano: *Vi offerisco il sangue del humano Verbo, o Padre Eterno, e se manca cosa alcuna l'offerisco a vos, o Maria, acciòche lo presentiate all'Eterna Trinità*.

La primera mitad latina de la inscripción se hace eco del párrafo del capítulo 9, versículos 11-14, de la Carta a los Hebreos donde se afirma que la sangre de los machos cabríos y de los toros que se inmolaban en el altar de los holocaustos en el templo de Jerusalén, no era capaz de aplacar de la cólera divina a los israelitas ni de purificarlos de sus pecados, pero sí la sangre de Cristo derramada en la cruz, quien «se ofreció inmaculado a Dios y por su sangre limpiará nuestras conciencias de las obras muertas para servir al Dios vivo». La segunda parte es el ofrecimiento personal de Bernini y de cualquiera que contemple la estampa, de la sangre de Cristo al Padre Eterno, y



si algo faltare, el deseo de que sea la Virgen María, en su lugar, quien ofrezca al Eterno esa sangre redentora<sup>21</sup>. De la estampa se hicieron varias versiones pictóricas por artistas que colaboraron con Bernini en varias de sus obras, como Giovanni Battista Gaulli denominado «Il Baciccia» y François Courtoise, llamado «Il Borgognone» por ser originario de Borgoña. La mayoría de los estudiosos atribuyen a este último el cuadro que actualmente se conserva en el Museo de Roma (Fig. 10). Según Filippo Baldinuci en su vida de Bernini, éste mandó realizar una tela grande de la estampa que, a modo de altar, se pusiese en frente de su cama en la habitación en que murió<sup>22</sup>. En tal pintura los dos hilos de sangre que brotan del costado de Cristo son el uno de color rojo y el otro de color azulado, es decir representan separadamente la sangre y el agua o serosidad que san Juan asegura salieron del costado de Jesús atravesado por la lanza del centurión romano (Juan 19, 34). Para unos intérpretes la sangre y el agua simbolizan los sacramentos de la eucaristía y del bautismo, para otros la sangre el bautismo del pueblo judío y el agua el del pueblo pagano; en todo caso la redención universal mediante la institución de los sacramentos de la Iglesia.



10. François Courtois. *La sangre de Cristo*. Roma, Museo de Roma.

Este breve itinerario iconográfico del tema de la sangre de Cristo quiero terminarlo con un cuadro de Goya, que aparentemente representa el fracaso del derramamiento de esa sangre. Se trata de una de las pinturas sobre san Francisco de Borja encargadas en 1788 al pintor aragonés por la condesa-duquesa de Benavente y Osuna para la capilla de este santo en la catedral de Valencia. El santo jesuita aparece a la derecha, de pie, exhortando a bien morir, con un crucifijo que enarbola en la mano izquierda, a un moribundo que se retuerce en un camastro preso de los estertores de la agonía (Fig. 11). Casi todos los que han comentado esta tétrica pintura goyesca no han calado en su auténtico significado, pensando que era un episodio bastante insignificante de la vida del santo<sup>23</sup>. La fuente para explicarlo correctamente es la minuciosa narración que de él hizo el Padre Nieremberg en la biografía que publicó del santo en 1654<sup>24</sup>. Según ella Borja visitaba con frecuencia a un caballero muy conocido en Valladolid, quien llevaba una vida escandalosa, exhortándole a su conversión, que continuamen-



11. Francisco de Goya. *San Francisco de Borja y el moribundo*. Valencia, Catedral.

te rechazaba. Finalmente se presentó en su casa con un crucifijo en la mano y poniéndose delante de él cuando se encontraba en trance de muerte, le conminó a que confesase sus pecados. En este momento, dice literalmente Nieremberg: «Pero el miserable hombre, no haciendo caso de cuanto le decía el siervo de Dios, comenzaron todas las llagas de Cristo a correr sangre y, no bastando esto, desclavó el Cristo un brazo de la cruz y metiendo la mano en la llaga del costado, sacó un puñado de sangre y se lo arrojó al rostro de aquel desventurado, dándole la sentencia que aquella sangre que había derramado para su salvación, fuese para su eterna condenación». Efectivamente, en el pequeño crucifijo que el santo empuña en la mano derecha, Goya ha desenclavado su brazo derecho que con la mano arroja diminutas, pero bien visibles gotas de sangre sobre el moribundo. Éste, condenado, es entregado en manos de los diablos en forma de diversos monstruos, sacados del variado repertorio de ellos que manejaba Goya, los cuales acechan en la cabecera y al otro lado de la cama.

Al fin y al cabo la sangre con que Cristo redimió potencialmente a toda la humanidad tiene un valor ambivalente, de salvación o condenación, dependiendo de la libertad de cada hombre para recibirla o rechazarla. El mismo Jesús, que se confesó «manso y humilde de corazón» (Mateo 11, 29), no dudó en llamar «malditos» a quienes llegaran a resistirse pertinazmente a su gracia, condenándolos a las tinieblas eternas (Mateo 25, 41).

## NOTAS

1. MANN, Richard E. *El Greco y sus patronos. Tres grandes proyectos*. Madrid: Akal, 1994, pp. 49-102.
2. MARÍAS, Fernando. «El Greco en el Colegio de doña María de Aragón, reconstruyendo un retablo en su contexto». En: *Actas del congreso sobre el retablo del Colegio de doña María de Aragón, del Greco*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2000, pp. 56-74; RUIZ GÓMEZ, Leticia. *El Greco en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 90-95; ÁLVAREZ LOPER, José. *El Greco. Estudios y Catálogo*. Madrid: Fundación Hispánica, 2007, II-1, pp. 177-180.
3. MÂLE, Emile. *L'Art religieuse de la fin du Moyen Age*. Paris: Armand Colin, 1949, p. 112 y ss.; BRUCHNER, Wilhelm. «Hieliges Blut». En: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*. Freiburg-Munich: Ed. Herder, 1994, I, pp. 309-311.

4. Varios ejemplos de vidrieras, pinturas y xilografías de este «Lagar Místico» son reproducidos en el citado libro de E. Mâle, pp. 119-122.
5. KNIPPING, John B. *Iconography of the Counter-Reformation in the Netherland*. Leyden: B. de Graf ed., 1974, I, p. 182.
6. PANOFSKY, Erwin. *Peinture et devotion en Europe du Nord à la fin de Moyen Age*. París: Flammarion, 1997; BELTING, Hans. *L'image et son public au Moyen Age*. París: G. Monfort ed., 1981.
7. Un ejemplo interesante es la tabla de Giambono, de hacia 1432, en el Metropolitan Museum de Nueva York que publica BELTING, Hans. *L'image et son public...*, p.75, relacionándola con los escritos del místico alemán Einrich Suso.
8. Panofsky aduce otro ejemplo de Cristo de la Piedad derramando la sangre del costado sobre un cáliz eucarístico, pues sobre él se muestra una Sagrada Forma de gran tamaño. Le acompañan en este caso, a derecha e izquierda, la Virgen María y santa Lucia, y se halla en la iglesia de Santa Lucia de Valdarno (Toscana): PANOFSKY, Erwin. *Peinture et devotion...*, p. 27.
9. Ni las vidas más antiguas de San Gregorio Magno, ni siquiera la *Leyenda Aurea* de Jacopo da Varazze en siglo XIII recogen este suceso, que debió inventarse en el siglo XV, según E. Mâle y otros iconógrafos, entre ellos el propio Johannes Molanus en el XVI, quien lo estima como apócrifo.
10. MÁLE, Emile. *L'Arte religieuse...*, pp. 100-102; REAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona: El Serbal, 1997, II, 4, pp. 51-53. Téngase en cuenta, para explicar la rápida propagación en el arte de este tema iconográfico, el hecho de que el sacrificio de la misa celebrado ante altares privilegiados presididos por ella, repetido por espacio de 30 días, sacaba del purgatorio el alma por la que el sacerdote lo ofrecía, dando lugar a las llamadas «misas gregorianas».
11. Esta tabla se halla reproducida en KIRSCHBAUM, Engelbert. *Lexikon der Christlichen Ikonographie*. Roma: Herder, 1968, I, p. 230.
12. Reproducción en KNIPPING, John B. *Iconography...*, II, p. 342.
13. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María. «Análisis del método iconográfico». *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid), IV (1991), pp. 7-18. En este artículo el autor da a conocer las estampas a las que arriba se alude. La estampa de Schongauer se encuentra recogida en *Bartsch Illustrated*, 8-1, *Early German Artist: Martin Schongauer and copys*. Nueva York: Abaris Books, 1966, reimpresión, pp. 56-59.
14. Artículo citado en nota 1, p. 67.
15. DÜRER, Albrecht. *Peintures, cuivres, et bois en 473 reproductions. Nouvelle collection de Classiques de l'Art, Classiques*. París: Hachette et Cie, 1908, pp. 260, 346 y 356 con sus notas explicativas.
16. DOCAMPO, Javier y RIELLO, José María. *La Biblioteca del Greco*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014, pp. 210-211.
17. JUNGSMANN, Joseph. *El sacrificio de la misa. Tratado histórico-litúrgico*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1953, pp. 906-910, donde se comentan los orígenes orientales y medievales de esa sección del canon romano que mantuvo la reforma hecha por san Pío V, en la que intervienen los ángeles en el ofrecimiento al Padre Eterno del sacrificio incruento del cuerpo y de la sangre después de la consagración del pan y del vino.
18. RUIZ GÓMEZ, Leticia. *Catálogo de las colecciones históricas de pintura veneciana del siglo XVI existentes en el Real Monasterio de El Escorial*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1991, pp. 110-112.
19. GONZALEZ DE ZÁRATE, Jesús María. *Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*. Vitoria: Ephialte, 1992, 5-294, p.199.
20. MARTINELLI, Valentino. «La *Imago Christi* secondo Bernini. Constanti e varianti tipologiche e formali». En: *L'ultimo Bernini. Nuovi argomenti, documenti e immagini, 1665-1680*. Roma: Edizioni Quasar, 1996, pp.165-201; PETRUCCI, Francesco. «I dipinti del Bernini». En: GAVALOTTI CAVALLERO, Francesca (coord.). *Bernini e la pittura*. Roma: Gangemi, 2003, pp. 182-185.
21. Se ha especulado sobre si la figura que recibe en sus manos la sangre del costado de Cristo es la Virgen María, cosa que se deduce claramente de la inscripción, o santa María Magdalena de Pazzis, monja carmelita de Florencia en el XVI que fue canonizada precisamente en 1669 por el papa Clemente IX (Rospigliosi) muy amigo de Bernini y de los españoles, santa por la que sentía especial devoción el artista italiano.

22. FAGGIOLO DELL'ARCO, Maurizio. *L'immagine al potere. Vita di Gian Lorenzo Bernini*. Roma: Laterza, 2004, p. 272.
23. Véase la ficha catalográfica del cuadro, con amplia bibliografía, de la exposición *Goya. El capricho y la invención* (coord. Manuela Mena Marques). Madrid: Museo Nacional del Prado, 1994, pp. 147-152.
24. NIEREMBERG, Juan Eusebio. *Vida del padre Francisco de Borja, virrey de Cataluña y después tercer General de la Compañía de Jesús*. Cito por la edición moderna de Madrid: Apostolado de la Prensa, 1910, pp. 422-423.