

Antonio Rafael Fernández  
Paradas

Rubén Sánchez Guzmán

# Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico

Jesús recogiendo sus vestiduras después de la  
flagelación (siglos XV-XX)

Cuadernos de Bellas Artes / 04



## Cuadernos de Bellas Artes - Comité Científico

Presidencia: Dolores Schoch, artista visual.

Secretaría: José Luis Crespo Fajardo, Universidad de Sevilla, US

Antonio Bautista Durán, Universidad de Sevilla, US

Aida María de Vicente Domínguez, Universidad de Málaga, UMA

Natalia Juan García, Universidad de Zaragoza, Unizar

Carmen González Román, Universidad de Málaga, UMA

Maria Portmann, Universidad de Friburgo (Suiza)

Atilio Doreste, Universidad de La Laguna, ULL

Ricard Huerta, Universidad de Valencia, UV

David Martín López. (Universidad de Granada, UGR - Universidade Nova de Lisboa, UNL)

María Arjonilla Álvarez (Universidad de Sevilla)

\* Queda expresamente autorizada la reproducción total o parcial de los textos publicados en este libro, en cualquier formato o soporte imaginables, salvo por explícita voluntad en contra del autor o autora o en caso de ediciones con ánimo de lucro. Las publicaciones donde se incluyan textos de esta publicación serán ediciones no comerciales y han de estar igualmente acogidas a Creative Commons. Harán constar esta licencia y el carácter no venal de la publicación.

\* La responsabilidad de cada texto es de su autor o autora.

Antonio Rafael Fernández Paradas

Rubén Sánchez Guzmán

Prólogo de Juan Antonio Sánchez López,  
Universidad de Málaga

# Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico

Jesús recogiendo sus vestiduras después de la  
flagelación (siglos XV-XX)

Cuadernos de Bellas Artes / 04



**04** - *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico. Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación (siglos XV-XX)*

Antonio Rafael Fernández Paradas y Rubén Sánchez Guzmán |  
Precio social: 6,40 € / Precio en librería: 8,35 €

Editores: José Luis Crespo Fajardo y Samuel Toledano

Diseño: Samuel Toledano

Ilustración de portada: *Jesús recogiendo sus vestiduras en la postmodernidad.*  
Pablo Caro Revidiego (2012).

Imprime y **distribuye**: F. Drago. Andocopias S. L.

c/ La Hornera, 41. 38296 La Laguna. Tenerife.

Teléfono: 922 250 554 | [fotocopiasdrago@telefonica.net](mailto:fotocopiasdrago@telefonica.net)

Edita: Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no venal -  
La Laguna (Tenerife), 2012 – Creative Commons

<http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/portada2012.html>

<http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/CBA.html#04>

Protocolo de envío de manuscritos con destino a CBA.:

[http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/protocolo\\_CBA.html](http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/protocolo_CBA.html)

Descargar para *e-book*:

<http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/CBA.html#book>

ISBN – 13: 978-84-940111-8-4

ISBN – 10: 84-940111-8-9

D. L.: TF 675-2012

**A mi hermano Francis, que  
seguro allá en el cielo sigue dando  
clases de baile a un coro de Ángeles  
churumbeles**

Antonio F. Paradas

**A mis padres**

Rubén Sánchez

## **Índice**

Prólogo, 9

Introducción, 15

1. Una propuesta de clasificación tipológica de la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación, 23

2. Jesús recogiendo sus vestiduras como paradigma de la dimensión plástica de la literatura mística, 29

2.1. Una historia literaria del modelo iconográfico, 31

2.2. El papel de las órdenes religiosas en la difusión de los diferentes tipos, 40

3. El grabado como vehículo para la internalización de los modelos, 45

3.1 Las fuentes grabadas primarias. Los orígenes de una historia, 45

3.2. Las fuentes grabadas secundarias. Del paganismo a las manifestaciones religiosas, 52

3.3. Modelo 4 A, 54

### 3.4. Modelos 4 B y C, 56

## 4. La iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras a través de los ejemplos escultóricos y pictóricos, 59

4.1. Entre el Manierismo y el Barroco. El comienzo de una historia, 60

4.2. Un ejemplo de independencia artística. Los modelos flamencos de Jesús Recogiendo sus vestiduras, 65

4.3. La importación de los tipos flamencos en España, 72

4.4. La iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras en los focos cortesano y castellano, 74

4.5. Los focos de asimilación. Una historia con nombres propios, 80

4.6. Un punto de inflexión en la historia de la iconografía: Andrés de Carvajal y la superación de los modelos de los Mora, 89

4.7. La estética colonial de Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación, 97

## 5. A modo de conclusión, 105

### Catálogo, 109

España, 109

Europa, 122

    Bélgica/Flandes, 122

    Alemania, 129

    Portugal, 131

Latinoamérica, 131

    Bolivia, 131

Colombia, 132,

Perú, 135

Guatemala, 135

México, 137

Anexo. Repertorio cronológico de los pasajes literarios, 139

Bibliografía, 149







## Prólogo

### Una argumentación literaria de primera mano

**D**ESATADO de la columna, tú caes en tierra, a causa de tu debilidad, estás tan rendido por la pérdida de tu sangre que no puedes sostenerte sobre tus pies. Las almas piadosas te contemplan arrastrándote sobre el pavimento, barriendo tu sangre con tu cuerpo, buscando, acá y allá tus vestimentas”.

Cuando, en 1619, el místico y jesuita toledano Diego Álvarez de Paz escribía estas palabras poco podía suponer que estaba brindando una argumentación literaria de primera mano a uno de esos misteriosos y un tanto extraños temas iconográficos que, todavía aun más si cabe, hoy, ya inmersos en el siglo XXI, no dejan, desde luego,

indiferente a nadie. A nadie se le escapa cómo uno de los efectos contraproducentes de la vorágine transmediática que nos engulle ha sido el distanciamiento del gran público, respecto a los códigos signícos y los lenguajes retóricos empleados en el discurso plástico de épocas pasadas. Bien es cierto que el mundo y la creación contemporánea no han cortado del todo los hilos que han unido, y continúan uniendo, muchas de sus reflexiones y propuestas al arte de los Siglos de Oro y, muy especialmente, al del Barroco. Sin embargo, es un hecho incontestable que, desde la desintegración del Antiguo Régimen y la ascensión de los nuevos valores, nada volvería a ser como antes. En un momento como el actual en el que las piezas artísticas de naturaleza sacra se han convertido, injustamente, en víctimas de la indiferencia y el descrédito generalizado que suscita el fenómeno religioso, quizás sea más necesario que nunca potenciar, desde todos los frentes que brinda el conocimiento, conservación, estudio y difusión del patrimonio un redescubrimiento de los valores educativos, informativos y formativos que las obras de arte sagrado poseyeron en su momento y continúan poseyendo; quizás no tanto como un instrumento catequético con validez y aplicación universales, pero sí como una herramienta de innegable utilidad para conocer y profundizar en nuestra Historia y en los matices idiosincrásicos de nuestra cultura, lo cual no supone otra cosa que contar con medios eficaces para conocernos mejor a nosotros mismos, en definitiva.

Nada más entrar en la Iglesia Colegial de San Sebastián de Antequera, el visitante no puede cuanto menos que sorprenderse ante la visión –insólita para los ojos de hoy, que no para los de ayer– de la espléndida y conmovedora interpretación escultórica que Andrés de Carvajal y Campos realizara, en 1771, de uno de esos instantes en los que se percibe con mayor intensidad la inmensa soledad e indefensión de Cristo, frente al mundo, frente a todo y a todos, en el discurrir de aquellas interminables horas de la Pasión. Lejos de poder considerarse un hecho artístico aislado, la escultura de referencia confiere una dimensión paradigmática a uno de los temas iconográficos más proclives a estimular la reflexión y la emoción religiosa desde la doble vertiente plástica y literaria. Conscientes de ello, Rubén Sánchez y Antonio Paradás nos muestran en este libro, con exhaustividad, rigor y cercanía impecables, los complejos orígenes iconográficos del

asunto, sus reiteradas recensiones en el ámbito de la literatura mística y, por supuesto, su proyección visual a través de los medios gráficos y esculto-pictóricos que recrearon las desventuras de aquel “joven elegante, nobilísimo y santísimo totalmente flagelado y cubierto de sangre y de cardenales”, del que hablara el Cartujano.

De ahí que los capítulos del libro vayan desgranando la cuestión, haciendo uso de una metodología versátil e integradora que insta a los autores a ir moviéndose desde lo universal a lo particular y viceversa. Tales criterios se muestran especialmente valiosos a la hora de plantear el análisis y el estudio de las fuentes, sin lugar a dudas una de las grandes aportaciones del libro. En este sentido, con atinado y acertado planteamiento, Sánchez y Paradas reivindican la –no siempre justamente reconocida– aportación franciscana al desarrollo de un modelo literario tremendamente exitoso, en cuanto a la vocación implicativa que el texto exige del lector. Al impulso de las antológicas y sentidas obras del Doctor Seráfico, san Buenaventura, la literatura franciscana consagró la tendencia psicologista o afectiva que abriría las puertas de par en par al desarrollo emergente de la mística.

A través de enfáticas observaciones, profusión de vocativos, llamadas constantes a la reflexión y el empleo de una riquísima adjetivación que potencia hasta el máximo las capacidades connotativas del lenguaje y la descripción narrativa, el Doctor Seráfico consumaba un modelo literario que lograba romper la pasividad del receptor de sus escritos, hasta sumirlo en un estado de conmoción mental que, en última instancia, pretendía lograr una toma de conciencia personal del individuo en cuestión y una reorientación de su conducta con respecto al trasfondo de los asuntos piadosos tratados por el texto. Pasados los siglos, y en un momento de enfervorizada exaltación religiosa como el de la Reforma Católica, la composición de lugar emanada desde la *devotio moderna* y la espiritualidad jesuítica rehabilitaría y, hasta cierto punto, ‘vampirizaría’ el método franciscano, haciéndolo suyo hasta el punto de subsumirlo con inequívoco afán apropiacionista.

Se abría entonces una nueva etapa, de la que participan los escritores místicos de otras órdenes religiosas procurando un renovado florecimiento de este género literario. En torno a este

particular, Rubén Sánchez y Antonio Paradas elaboran un cuadro 'estadístico' que supone otro de los grandes alicientes del libro, en cuanto a propuesta de estudio transversal de las relaciones entre texto-imagen, literatura-arte, mística-plástica, ya magistral y precozmente apuntadas en el ámbito español por los trabajos del profesor Emilio Orozco, de auténtica 'vanguardia' dentro de un panorama historiográfico dominado por el más asfixiante positivismo formalista. Tomando como referencia el prontuario de obras que incluyen entre sus meditaciones el pasaje de Cristo flagelado arrastrándose en pos de su túnica, los autores proceden a su oportuna contextualización escénica mediante registros o campos donde se recogen y contrastan aspectos relativos a la localización espacial del episodio, número de personajes que intervienen, *atrezzo* y otras singularidades y/o constantes iconográficas, de las que se harán eco las creaciones pictóricas y escultóricas a modo de variaciones sobre el mismo tema.

De esta manera, se hace evidente que los textos contenían cuántos elementos podían satisfacer, nutrir y estimular la capacidad inventiva y/o la inercia productiva de los artistas plásticos. Por ello, y en justo parangón con el estudio de las fuentes escritas, Rubén Sánchez y Antonio Paradas abordan con idénticos presupuestos los dos puntos capitales que afectan directamente a la vertiente artística: las variantes iconográficas inferidas del planteamiento del tema en los textos y grabados y el análisis de los modelos concretos en pintura y escultura. A propósito de ello, no sólo es digno de encomio el esfuerzo de los autores por reunir una antología verdaderamente notable de testimonios visuales que atestiguan el extraordinario predicamento del tema, sino la capacidad de exégesis crítica que, a través de sus reflexiones, permite considerar el Cristo azotado recogiendo las vestiduras un tema de difusión internacional que, sin traicionar la idea de la esencia poliédrica del Barroco, sí permite constatar, al mismo tiempo, ciertas claves de 'globalización' aplicadas al desarrollo y proyección social y cultural del estilo.

En cualquier caso, hemos de congratularnos porque son muy pocas las ocasiones en que tomar un texto —en este caso una escultura— como pretexto para un discurso ha podido resultar una experiencia tan gratificante y fructífera como la que, con toda justicia,

representa este libro de Rubén Sánchez y Antonio Paradas. Ambos representan lo que las nuevas generaciones de historiadores del Arte español es están vertiendo en las fuentes de una disciplina que –no nos engañemos– ha estado minada y amenazada, en algunos momentos de nuestro pasado reciente, por una preocupante ‘arteriosclerosis’ crítica que, por fortuna y gracias a trabajos de este tipo, no ha devenido en crónica. Qué duda cabe que a través de sus páginas y con la mirada puesta en el *Cristo del Mayor Dolor* de Andrés de Carvajal continúan resonando con toda su emoción y su fuerza apasionada las palabras de San Buenaventura al estremecerse cuando recordaba a “Él, mancebo, el más bien formado, cubierto de modestia, el más hermoso de los hijos de los hombres [...] Aquella flor de toda carne y de toda la naturaleza humana, se cubre de cardenales y heridas. Por todas partes corre su sangre real que sale de todo su cuerpo. Se añade, se reitera, se multiplica, llaga sobre llaga, cardenal sobre cardenal...”

**Profesor doctor Juan Antonio Sánchez López**

Universidad de Málaga





## Introducción

### Su fiel reflejo de la mentalidad barroca

“Será más rico no quien  
tenga más riquezas, sino  
quien sea capaz de generar  
más relatos”<sup>1</sup>

**E**l lector, ya sea especializado en Iconografía, versado en Historia del Arte, o simplemente curioso, que hasta el momento se aproximaba a la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación, a través de la escasa bibliografía publicada, obtenía como recompensa una bonita historia netamente barroca y contrarreformista, amén de visualizar un ejemplo

---

<sup>1</sup> Manuel Borja-Villel, *Sur*, 11-3-2012, p 63.

paradigmático entre piedad religiosa e influencia literaria en el echo artístico.

De la lectura de estas publicaciones son varias las conclusiones que podemos extraer: la singularidad del tema; su relación con la literatura mística de la época; su producción casi exclusivamente española, y más concretamente con el ámbito de las escuelas andaluzas, y su delimitación en los siglos XVII y XVIII.

Asumiendo como precepto el barroquismo absoluto de iconografía en la que Cristo recoge su túnica después de ser azotado, pasajes literarios como el de Álvarez de Paz<sup>2</sup>, se convirtieron en la mejor arma que los historiadores del arte han tenido para sostener tales afirmaciones. Como consecuencia de esta relación causa-efecto entre la obra de arte, en cualquiera de sus soportes, y el texto literario, la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación, se convirtió en poderoso ejemplo para ilustrar composición ignaciana de lugar, desde la que se han explicado muchos de los testimonios conservados relacionados con esta “rara” iconografía.

Obras como el agraciado Cristo del Mayor Dolor de Antequera, tallado en un compendio de virtudes y habilidades por Andrés de Carvajal y Campos en 1771, las que previamente habían realizado los Mora en el entorno granadino, o los cuadros de Murillo y Velázquez venían a constituir los exponentes de esas “rarezas” iconográficas.

El problema comienza cuando determinadas obras no puede llegar a ser explicadas partiendo desde los preceptos barrocos y la composición ignaciana de lugar. Tirando del hilo, aquí hemos podido establecer una gran familia de cristos que recogen sus vestiduras después de la flagelación más allá de los siglos XVII y XVIII. Desde

---

<sup>2</sup> “Azotado crudelísimamente, oh dulcísimo Jesús, fuiste soltado de la columna y caíste en tierra a causa de la debilidad. Pues habías quedado tan machacado y exhausto de la multitud de azotes y del derramamiento de sangre que no podías tenerte en pie. Te contemplan en este paso las almas piadosas arrastrándote por el pavimento, barriendo con el cuerpo tu propia sangre y a punto de recoger las vestiduras esparcidas acá y allá”.



un punto de vista literario, Cristo venía recogiendo sus vestiduras desde la Edad Media, entregándose a tales cuestiones de manera muy concienzuda a finales del siglo XV. En este mismo sentido las fuentes grabadas, tanto directas, como aquellas que sirvieron para ajustar los modelos de colocación corporal a Jesús recogiendo sus vestiduras, pueden ser rastreadas en semejantes cronologías.

Literatura, grabados, y como no, obras materiales: tanto escultura, como pinturas, dibujos y relieves, han servido como soporte para la materialidad de Jesús buscando sus vestiduras. Entre todas ellas podemos encontrar de todo un poco, desde cristos tardogóticos, a musculosos romanistas; barrocos con diferentes nacionalidades, españoles, flamencos, alemanes, o sudamericanos expresionistas; dieciochescos con aires clásicos; e incluso curiosos ejemplos del XIX y XX<sup>3</sup>.

Amén de semejantes proporciones, en lo que se refiere a la magnitud de las obras conservadas, Jesús ha venido recogiendo sus vestiduras a lo largo de la Historia hasta de cinco maneras diferentes, y con otros tantos subtipos, objeto de estudio. Entre tanta variedad, se nos hace imposible concebir dicha iconografía como un producto netamente barroco.

Como podrá ir vislumbrado el lector, lo que aquí nos traemos entre manos, podría ocupar varias tesis doctorales cuyo objeto fuera en exclusiva los menesteres de Cristo cuando se dispuso a vestirse tras haber sido azotado. Con objeto de facilitar la aproximación a esta iconografía, el contenido de este libro estará dedicado en exclusiva a aquellos cristos que recogen sus vestiduras, independientemente del soporte en el que fueron concebidos, clavando las rodillas en suelo, y que extiende el cuerpo, arqueándolo o no para recoger el paño, literalmente o en sentido figurado. Dicho modelo propuesto, viene a ser el que posteriormente denominaremos “tipo 4”, y con el que relacionaremos cuatro subtipos.

---

<sup>3</sup> A lo largo del siglo XX, ha predominado aquellas representaciones en la que Cristo se presenta de pie en el acto de recoger sus vestiduras.

Por lo tanto, dejamos para futuros estudios aquellos modelos en los que Cristo recoge sus vestiduras de pie, arrodillado y con el tronco recto, recostado, o tirado por el suelo.

Con el objetivo de enriquecer el punto de vista sobre lo actualmente publicado, el carácter diferenciador del presente estudio, viene definido por la amplitud cronológica en la que nos estamos moviendo, y la variedad de soportes analizados. Hemos tenido en cuenta pinturas, sobre tela o tabla, (alguna de ellas, aparecida en el mercado del arte); grabados fidedignos, más todos lo que partiendo de una temática pagana, de similar colocación corporal, sirvieron para configurar los diferentes modelos; dibujos; y esculturas, entre las que destaca algún relieve y unas seis obras desaparecidas.

Para poner de manifiesto la dimensión literaria de la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación, hemos tenido en cuenta más de una veintena de autores, que entre los siglos XV y XVIII aluden al momento en el que Jesús, después de la flagelación, recoge sus vestiduras.

Sistematizamos y analizamos obras producidas entre los siglos XV y XX. Desde Granada a Sevilla, pasando por Antequera, Archidona, Málaga, Écija, Osuna, Montilla, Lucena, Benamejí, Alcalá la Real, Madrid, Brujas y Aalts (Bélgica), Portugal, y Gross Osingen (Alemania). En Sudamérica encontramos representaciones en países tales como: Colombia, México, Guatemala, Bolivia, etc. contaron con la representación de Cristo recogiendo sus vestiduras. Parece ser que parte de esta gran familia ha permanecido en el olvido.

En lo relativo a la metodología aplicada, tres han sido los niveles en los que se desarrolló la labor de documentación, a saber:

1º Recopilación de bibliografía, realizada a dos fases: autores que han tratado el tema, y autores/obras, que recogen el momento iconográfico sometido a estudio.

2º Compilación de fuentes grabadas.

3º Obras físicas.

La revisión de la literatura producida entre los siglos XV al XX fue una ardua tarea. La definición de una relación causa/efecto, literatura/obra requería realizar una búsqueda razonada y desde diferentes puntos de vista. El procedimiento de compilación fue el siguiente: textos religiosos oficiales, apócrifos, vidas de Cristo, historias de la Pasión, vidas de la Virgen, vidas de santos, revelaciones, poesía, biografías de artistas y tratados de iconografía. Si queríamos ampliar el modelo de estudio más allá de los límites de la Contrarreforma, y romper con la tradicional idea de Cristo recogiendo sus vestiduras versus barroco, se imponía la amplitud de fechas en la recopilación de la documentación. La *Historia de la Mística de la edad de oro en España y América*, de Melquíades Andrés, fue nuestro punto de partida. Concretamente el capítulo titulado *Mil doscientas obras espirituales (1485-1750)* nos indicó el camino a seguir.

En un segundo nivel se procedió a la recopilación de las fuentes grabadas que podrían haber servido de modelo a los creadores que trataron el tema. Hasta ahora los autores que habían tratado el modelo, solo habían recogido aquellos grabados en los que solo se representaba a Jesús recogiendo sus vestiduras, a imagen y semejanza de las producciones pictóricas y escultóricas. Si queríamos llegar más allá, se hacía necesaria una revisión exhaustiva de todas aquellas figuras que presentasen la misma colocación corporal. Teniendo esta visión de conjunto, podríamos establecer un origen y una patria a nuestros cristos recogiendo sus vestiduras. Resulta curioso, que fuese la satírica alemana la que diese uno de los prototipos que posteriormente se convertiría en el modelo de Jesús recogiendo sus vestiduras. Armados de una estricta paciencia revisamos completos el Barch, y el Hollstein, en sus diferentes ediciones. A esto, se añadió los repertorios de grabados de la Biblioteca Nacional, los del Escorial, el Museo Municipal de Madrid, y aquellos que recogen las producciones de una determina provincia o ciudad.

Teníamos los autores que habían tratado el tema, las fuentes literarias y los grabados en los que se inspiraron. Solo faltaban las obras físicas. Entonces apenas conocíamos una docena de obras. Internet hizo el resto.

Dejando de lado, de momento, la literatura mística, señalaremos aquellos autores que hasta ahora han tratado tema. Se hace necesario diferenciar dos grupos: por un lado, los que reseñan el modelo o alguna obra concreta, preferentemente en monografías colectivas o catálogos de exposiciones; y aquellos que dedican un texto completo sólo al tema o a algún modelo concreto y sus fuentes.

De entre los del primer grupo, todo parece indicar que es Pacheco con su *Arte de la Pintura*, (1649), el primero en tratar el asunto en una carta de 1609. Ceán Bermúdez en su famoso *Diccionario* (1800) hará lo propio. A grandes rasgos, habrá que esperar a los años 20 y 30 del siglo XX para volver a encontrar referencias. Gallego y Burín tratará del tema en su libro *José de Mora* (1923) y Mâle en su *Arte religiosa de la contrarreforma* (1932). Orozco Díaz volverá a tratarlo en *Manierismo y Barroco* (1970). Desde finales de los 80 Martínez Medina será el autor que más veces desarrolla la cuestión: *Cultura religiosa en la Granada renacentista y Barroca* (1989) y *Jesucristo y el emperador cristiano* (2000). López-Guadalupe Muñoz, en su obra *José de Mora* (2000), lo cita en referencia a la producción del escultor granadino.

Las obras que se focalizan en este modelo iconográfico son, por ejemplo, *Iconoteología del Cristo del Mayor Dolor* (1986) de Martínez Medina; *Fuentes iconográficas y literarias del cuadro de Velázquez y el Alma Cristiana* (1991) de Rodríguez G. De Ceballos; *Una Nota sobre el tema de Murillo Cristo recoge las Vestiduras* (1994) de González de Zárate y Vanderbroeck; *Imago Imaginis. Un ejemplo de propaganda visual bajo las ópticas popular y culta* (1997) y *Literatura Mística y piedad contrarreformista. La imagen de Cristo tras la flagelación en el arte español* (2007) de López Plasencia.

El desarrollo de los contenidos queda así distribuido:

Capítulo 1. Desde la Edad Media, Jesús ha recogido sus vestiduras de diferentes maneras. Proponemos un modelo de clasificación de las opciones imperantes, cuyo objetivo será esclarecer y poner de manifiesto la importancia social de dicha iconografía así como su aceptación. Además de establecer diversos tipos, en capítulos posteriores veremos como tales modelos tuvieron una singular aceptación en diversas regiones.

Capítulo 2. Jesús recogiendo sus vestiduras es un hecho literario, haciéndolo desde la Edad Media. A lo largo de este capítulo analizaremos todas aquellas cuestiones que tienen que ver con la dimensión literaria de la iconografía de Cristo recogiendo sus vestiduras después de la flagelación, así como asuntos vinculados con los autores de los libros y el impacto y apoyo acometido por diversas órdenes religiosas.

Capítulo 3. Visto el carácter literario de la iconografía, en este capítulo pondremos de manifiesto la importancia que las fuentes grabadas tuvieron en el desarrollo de los modelos compositivos, especialmente en lo relativo a la colocación corporal.

Capítulo 4. Es el capítulo que pone orden a los diferentes tipos de cristos recogiendo sus vestiduras, y su diversa asimilación en focos concretos de producción. Andalucía, Castilla, Flandes, entre otros acogieron con entusiasmo alguno de los tipos propuestos, cuyas particularidades serán estudiadas en cada caso. De singular importancia será al estudio de las obras conservadas adscritas al setecientos, ya que en este momento la literatura da lugar a obras físicas como el Cristo del Mayor Dolor de Carvajal, que se convertirán en el modelo a seguir.

Capítulo 5. A modo de conclusión, sistematizará los contenidos propuestos a largo de toda la investigación.

Una de las grandes aportaciones del presente texto será el catálogo de obra que se dispone al final de la misma, cuyo objetivo es poner de manifiesto la gran variedad y cantidad de testimonios conservados en relación con la iconografía de Cristo recogiendo su vestiduras.

Concebido a modo de anexo, en el repertorio cronológico recogeremos de manera extensa todos los pasajes literarios analizados y comentados en el capítulo 2.

El repertorio bibliográfico compilará la producción relacionada con la iconografía de Cristo recogiendo sus vestiduras, tanto autores que han teorizado sobre el modelo, como aquellos que en sus obras recogen el momento en el que Cristo busca su túnica para vestirse.





## Una propuesta de clasificación tipológica de la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación

“El arte es una determinada manera de hacer las cosas”<sup>4</sup>

**S**egún lo que hemos ido apuntando en las páginas anteriores, la condición de “rareza” de la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación, es totalmente inmerecida, ya que los testimonios, literarios, grabados y materiales conservados afirman totalmente lo contrario. Jesús recogiendo sus vestiduras, fue una cuestión de gran relevancia y trascendencia social. Debido a la amplitud de los miembros que componen esta gran familia, tal y como hemos mencionado anteriormente, el presente estudio versará en exclusiva sobre una de sus ramas. Aún así, creemos necesario dar unas breves pinceladas sobre cada uno de los grandes tipos que la componen. Además de esclarecer, en páginas futuras, deberemos

---

<sup>4</sup>FURIO, Vicenç, *Sociología de arte*, p. 80.

tener presente cada una de éstas variantes, ya que por ejemplo, el análisis de la literatura mística nos remitirá a determinadas colocaciones corporales.

Para entrar en materia, en primer lugar hay que tener en cuenta una cuestión, que por obvia que parezca, no debe dejar de ser resaltada. Esta no es otra, que el hecho de que Cristo, o los cristos que recogen sus vestiduras, aparecen prácticamente desnudos<sup>5</sup>. No debemos olvidar que a lo largo de la Historia del Arte, arte y cuerpo humano han ido cogidos de la mano. Hay que partir del juego que puede llegar a dar un cuerpo semidesnudo, y si este es el del Hijo de Dios quedan muchas cosas justificadas. Pocos son los momentos de la vida de Cristo o de la Pasión en los que los artistas pueden disponer de su cuerpo en todo su esplendor. Durante la Pasión Jesús es desatado de la columna, y esta casi desnudo. El artista se convierte en un espectador en primera fila y se recrea con la belleza del cuerpo, en el trazado de la musculatura o con la posibilidad de movimientos infinitos. Y si el artista es espectador en primera fila del hecho, también lo es del momento en el que le ha tocado vivir y si éste es el Barroco, casi seguro que se recreará en detalles mínimos, desde el esfuerzo que trasmite un cuerpo arrastrándose sobre su propia sangre, a los instrumentos del martirio, que a buen seguro ocuparan un lugar preferente.

Los tipos que a continuación mencionamos se han configurados partiendo de un análisis visual profundo, detallado y minucioso sobre los ejemplares conservados. Tal clasificación se ha establecido en función de caracteres netamente anatómicos, independientemente de la materialidad de la obras. A saber:

**Tipo 1.** Si comenzamos por el modelo que se presenta de pie, con el tronco más o menos arqueado, veremos que hasta que llega al suelo las posibilidades son de lo más variadas. Por tomar dos ejemplos en siglos diferentes, podemos señalar el Cristo recogiendo sus vestiduras de Zurbarán de 1661, en la Parroquia de San Juan Bautista de Jadraque (Guadalajara) o la misma representación de Luís Salvador Carmona (1760) en Salamanca (Fig. 1).

---

<sup>5</sup> A lo largo de la Historia del Cristianismo, han sido mucho y variados los escritos que han tenido por objeto la belleza del cuerpo de Cristo.





(Fig.1) LUIS SALVADOR CARMONA: *Cristo recogiendo sus vestiduras*. Salamanca. Iglesia de la Clerecía.

**Tipo 2.** El siguiente sería aquel que presenta las dos rodillas hincadas en el suelo, mantiene el tronco recto y sostiene o hace el intento de recoger el paño entre sus manos. Un ejemplo sería el desaparecido Cristo del Rayo de Málaga. (Fig. 14).

**Tipo 3.** El grabado de Willem Panneels (1631); el Cristo caído después de la flagelación (óleo sobre tabla) de la Iglesia de San Gery (Baudour, Bélgica); la escultura de Pedro Lugo Albarracín, en la Iglesia de Santa Fe de Bogotá (Colombia); el Señor del Desmayo en Tamazulapan, Oaxaca (México); el desaparecido Señor del Perdón de Carvajal (Fig. 2), o el de Francisco Palma Burgos (Fig. 3) que sustituye al de Carvajal en la Iglesia de los capuchinos de Antequera, entre otros, presentan en común su postura: aparecen recostados, se nos

presentan de frente, con las dos piernas en paralelo y el tronco levantado del suelo. Intentan recoger el paño con sus manos, salvo en las figuras de Carvajal y Palma Burgos que las presentan atadas y apoyadas sobre una piedra.

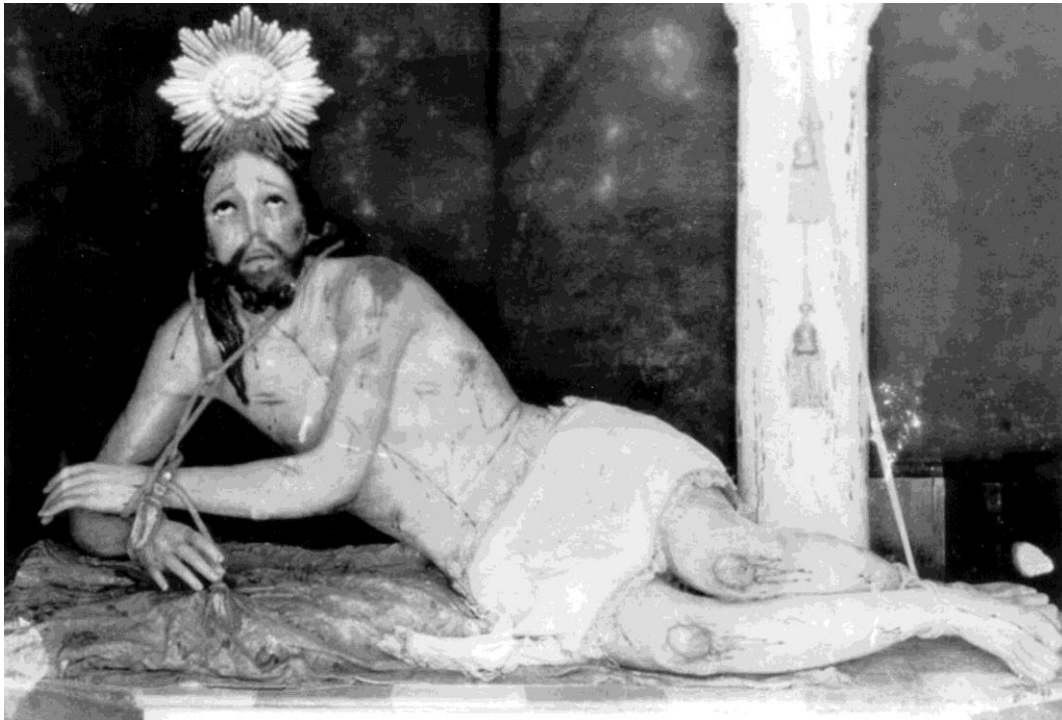


Fig.2) ANDRÉS DE CARVAJAL Y CAMPOS, 1709-1779:  
*Cristo del Perdón*. Antequera (Málaga), Convento de RR. PP.  
Capuchinos.

**Tipo 4.** El modelo siguiente sería aquel que es objeto de esta investigación: Jesús apoya las rodillas en el suelo y extiende el cuerpo para recoger sus vestiduras. Quizás sea éste el prototipo que más posibilidades ha dado a los artistas. A grandes rasgos, se resumen en tres las variantes que ha dado de sí. Un primer conjunto (4.A) estaría formado por aquellos ejemplares en los que el tronco queda en paralelo al suelo, y lo constituyen obras como el lienzo de Antonio Arias (1651) conservado en el Convento de las Carboneras de Madrid, o el Señor del Mayor Dolor de Carvajal (1771), en Antequera.



(Fig.3) FRANCISCO PALMA BURGOS: *Cristo del Perdón*. Antequera (Málaga), Convento de RR. PP. Capuchinos.

Las obras de los Mora o el Cristo Flagelado de la Iglesia de Santo Domingo de Ciudad de Guatemala (Guatemala) serían ejemplos adscritos también al primer grupo. Un segundo grupo (4.B) estaría compuesto por aquellas obras en las que el tronco presenta un arqueamiento pronunciado desde los hombros a las rodillas, y las manos se apoyan sobre el suelo, o recogen el paño a muy corta distancia del piso. Algunos ejemplos serían el grabado de Cornelis Galle “El Viejo”, hacia 1640; el de Jan Saenredam, conservado en el Monasterio Agustino de Zwartzusters; la tela atribuida a Pedro Anastasio Bocanegra, conservada en el convento de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción de Granada; o la escultura anónima del Museo Nacional de Arte de La Paz (Bolivia). El tercer grupo (4.C) lo forman las obras que apoyan las rodillas en el suelo, extienden el cuerpo, arqueándolo o no, y en general no apoyan las manos sobre el suelo y sosteniendo el paño con ellas a una distancia mayor del

pavimento. Algunos ejemplos serían el subastado en Dorotheum Viena el 14 de abril de 2005, o la obra anónima, de la escuela de Potosí, en colección particular.

Algunas de las obra conservadas, generalmente dentro del grupo cuatro, no se ajustan exactamente a ninguno de los tres subgrupos establecidos, sino que presentan características híbridas de varios de ellos (4.D).

**Tipo 5.** El último grupo es aquel que está formado por obras en las que la característica común es la cercanía de la cabeza y los hombros al suelo. Normalmente, los brazos quedan extendidos hacia delante. El ejemplo más representativo podría ser la escultura anónima (1799) conservada en Girardota (Colombia).



## Jesús recogiendo sus vestiduras como paradigma de la dimensión plástica de la literatura mística

“Querer estudiar cada uno de los grandes artistas de este tiempo, como si se tratase de individuos aislados, sin preguntarse lo que debían al pensamiento de la iglesia, sería estudiar los planetas sin saber que giran alrededor del Sol”<sup>6</sup>.

**H**asta el presente trabajo, los diversos historiadores que nos han precedido y que han tratado el tema que nos ocupa han sido absorbidos por la expresividad de textos como el del jesuita Álvarez de Paz, cuyos argumentos han venido siendo utilizados para poner de manifiesto lo barroco de la iconografía objeto de estudio. Sin poner en duda la importancia de dicho autor, otros como Luis de la Puente, igual de expresivo e interesante para nuestros menesteres, como a continuación veremos, han sido

---

<sup>6</sup> MÂLE. Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma* (1932), Madrid: Ediciones Encuentro, 2001, p. 11

prácticamente olvidados. La tradición literaria de la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras, viene de largo, pero es especialmente a finales de la Edad Media cuando un gran número de autores recrean los momentos que se producen entre la flagelación y la coronación de espinas. Todos ellos, de una manera u otra han tenido su singular repercusión en la evolución de la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras después de flagelación.

Partiendo de estas premisas, y así lo han puesto de manifiesto las diferentes publicaciones que hasta el momento has visto la luz, nuestro modelo iconográfico debió ser uno de los mejores exponentes de la aplicación del pensamiento contrarreformista en la Historia del Arte: los teóricos franciscanos y jesuitas afirman, o recogen una determinada cuestión, y sólo con ellos se relación obras de Jesús recogiendo sus vestiduras. Desde aquí se desprenden los conceptos de rareza, la demarcación exclusivamente andaluza que hasta el momento se ha afirmado, lo barroco de la composición y su relación con la literatura mística.

Los historiadores que han profundizado en éstas cuestiones hacen especial hincapié en lo barroco del modelo, tanto en sus dimensiones estilísticas como cronológicas. Pero tenemos que tener en cuenta que la Iglesia, no solo pensó durante la Contrarreforma, que lo hizo bastante, sino que hay todo un sustrato literario que llega desde el medievo y enlaza directamente con la sociedad barroca. Nuestros místicos, y escritores religiosos se entretenían leyendo viejos libros que andaban por ahí amontonados, pero sólo unas pocas mentes privilegiadas elaboraban conocimientos nuevos. En su inmensa mayoría, el resto vivía de las rentas.

Sería insensato no tener presente la importancia que determinadas obras ejercieron en la materialidad de la iconografía de Jesús vistiéndose tras la flagelación. De la misma manera, es contraproducente obcecarse en que solo determinados autores tuvieron algo que decir. Al igual que hemos comprobado que las obras materiales conservadas son bastante más de las que se venían contando, con este capítulo pretendemos enriquecer el punto de vista de lo que nuestros pensadores, sea un religioso o Pacheco, podían manejar entre sus manos a la hora de crear nuevo conocimiento.

Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación no fue un invento de los siglos XVII y XVIII, ya que desde la Edad Media el tema andaba latente en el ambiente. Literatura, poesía y tratados artísticos se hicieron eco del pasaje. Lo que sí aportó el período fue los conceptos barrocos del espacio, movimiento y el punto de vista. Si no miramos más allá de los límites del siglo XVII, no cabría entender el grabado de Johan Sadeler I (1550-1600), el lienzo conservado en el monasterio agustino de Zwarzusters (Brujas) o el relieve en piedra conservado en el Bayerisches Nationalmuseum de Múnich, entre otras, que se consideraban realizadas en el siglo XVI. Si tomamos como ejemplo la tela de Brujas, llama la atención la “no” composición de lugar, hecho que demuestra que hubo vida antes de los Ejercicios Espirituales. De esta manera, y como apuntaremos mas tarde, si no entendemos el grabado de Baldung Grien, fechado en 1513, no podremos comprender la disposición corporal del antequerano Cristo del Mayor Dolor, tallado por Carvajal en 1771.

## **2.1. Una historia literaria del modelo iconográfico**

Tenemos que tener en cuenta que lo que actualmente denominamos como literatura mística supone un enorme compendio de publicaciones relacionadas con el ámbito religioso, y que sólo una mínima parte realmente salió de manos de nuestros místicos. Con la siguiente relación que proponemos, pretendemos ejemplificar obras representativas de diferentes periodos, autores y tendencias. Se han recogido pasajes de místicos, historias de la pasión, vidas de la Virgen y de los santos, revelaciones, poesía y tratados de iconografías.

En general los historiadores que han versado sobre la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras, han venido resaltando que dicha iconografía, no tiene sus precedentes iniciales en la Biblia, algo realmente curioso, hacer hincapié en tales cuestiones, si tenemos en cuenta lo escueto de los textos bíblicos y el desarrollo posterior de determinados momentos.

Los pasajes que proponemos están dispuestos según la fecha de la primera edición de la obra, en función de las afirmaciones que hace Melquíades Andrés en su *Historia de la Mística de la Edad de Oro en*

*España y América* y conforme al Palau<sup>7</sup>. Una situación particular y excepcional es la de Santa Brígida para la que mencionamos la fecha de compilación y edición por el obispo Alfonso Pecha, y no la de la primera edición latina, publicada en 1492. En algunos casos se ha consultado la primera edición; en otros, ediciones posteriores o alguna reproducción facsimilar. Tomamos también de Melquíades el número de ediciones de algunos ejemplares.



(Fig.4) ANÓNIMO: *Retrato del Padre Luis de la Puente*. Valladolid.  
Colegio de los Escoceses

---

<sup>7</sup> *Manual del librero hispanoamericano: bibliografía general española e hispano-americana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos: con el valor comercial de los impresos descritos de Antonio Palau y Dulcet.*



Por lo tanto, hemos referenciado 21 obras editadas entre 1377 y 1800. De ellas 3 corresponden, si tomamos como referencia la primera edición latina de las Celestiales Revelaciones, al siglo XV; 8 al XVI; 9 al XVII y 1 al XIX. De ellas, 9 fueron publicadas antes de la primera edición de los Ejercicios Espirituales de Ignacio de Loyola en 1548. La publicación, en 1605, de las *Meditaciones de los Misterios de Nuestra Santa Fe* de Luis de la Puente, iba precedida de 11 obras que reseñaban el momento en el que Jesús recoge las vestiduras. La publicación de la obra de Álvarez de Paz contaba con 14 precedentes. De las obras recogidas, por lo menos cuatro fueron auténticos “best seller”, según Melquíades Andrés. Del *Retablo de la vida de Christo fecho en metro por un deuoto frayle de la Cartuxa* (1506), de Juan de Padilla, impreso en Sevilla, se editaron más de 15 ediciones; de la *Subida al Monte Sión* (1535), de Bernadino de Laredo, s6. El “Premio Planeta” se lo llevó Luis de la Puente, de su obra *Meditaciones de los Misterios de nuestra Santa Fe* (1605) (Fig. 4), se editaron más de 377 ediciones, en las lenguas mas pintorescas: 35 ediciones en castellano completas y 46 en compendio; 108 en francés; 62 en italiano; 40 en latín; 34 en alemán; 8 inglés; 7 en portugués; 3 en bohemio; 27 en flamenco; 6 en polaco y 1 árabe. Es curioso destacar el hecho que el área germánica, Flandes y Polonia contasen en total con 70 ediciones. El morbo vende, el proceso inquisitorial abierto contra María Jesús de Agreda hizo que de su libro *Mística ciudad de Dios* (1670) se editasen más de 30 ediciones. El siguiente cuadro resume brevemente el contenido de los pasajes literarios:

<b>RESUMEN DE CONTENIDO DE LOS PASAJES LITERARIOS</b>	
Lugar donde se desarrolla la escena	1495. Pedro Jiménez de Pregano <sup>8</sup> . Casa
	1499. San Buenaventura <sup>9</sup> . Casa

<sup>8</sup> JIMÉNEZ DE PREJANO, Pedro, *Lucero de la vida cristiana*, Burgos: Fadrique [Biel] de Basilea, 1495, p. 68.

<sup>9</sup> BUENAVENTURA, San/ PSEUDO-BUENAVENTURA, *Meditaciones de Passione Iesu Christi*, BUENAVENTURA, *Contemplación de la Vida de Ntro. Sr. Jesucristo... dispuesta por San Buenaventura*, (1499), Madrid, 1824, pp. 266-267.

	1651. Martín de la Madre de Dios <sup>10</sup> . Sala o patio 1659. San Buenaventura <sup>11</sup> . Palacio.
Condiciones Climatológicas. Sensación de Frío	1495. Pedro Jiménez de Pregano <sup>12</sup> 1499. San Buenaventura <sup>13</sup> 1535. Bernardino de Laredo <sup>14</sup> 1670. María Jesús de Agreda <sup>15</sup>
Espectadores que realmente contemplaron la escena	1590. Juan Basilio Santero <sup>16</sup> 1652. Alonso Villegas <sup>17</sup>
Hecho de desatar a Cristo	Recogido por la mayoría de los autores 1551. Antonio Aranda <sup>18</sup> . Resalta como le desatan los pies

<sup>10</sup>MADRE DE DIOS, Martín de la, *Estaciones del Hermitaño de Cristo dedicadas a los padres hermitaños carmelitas descalços del santo desierto del Monte Cardón, Zaragoza, 1651*, p. 247.

<sup>11</sup> BUENAVENTURA, San/ PSEUDO-BUENAVENTURA, *Meditaciones de San Buenaventura sobre la Pasión de Nuestro Salvador Jesu Christo*, Bruselas, 1659, pp. 137-138.

<sup>12</sup> cfr. JIMÉNEZ DE PREJANO, Pedro, op. cit., p. 68.

<sup>13</sup> cfr. BUENAVENTURA, San/ PSEUDO-BUENAVENTURA, op. cit., 1824, pp. 266-267.

<sup>14</sup> LAREDO, Bernardino de, *Subida al Monte Sión*, (1535), Madrid: Fundación Universitaria Española, 2001, p. 271.

<sup>15</sup> ÁGREDA, María Jesús de, *Mística Ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de su gracia. Historia divina y vida de la Virgen Madre de Dios*, (1670), Madrid, 1888, libro VI, capítulo 20, p. 293.

<sup>16</sup> SANTERO, Juan Basilio, *La pasión del señor en siete estaciones*, Pamplona, 1590, estación V. p. 85.

<sup>17</sup> VILLEGAS, Alonso de, *Historia general de la vida y hechos de Jesu-Christo... y de todos los santos de que reza y haze fiesta la Iglesia Catolica...: junto con las vidas de los santos propios de España y de otros extravagantes*, Madrid: Melchor Sánchez, 1652, p. 57.

Pasajes en los que se le indica que se vista.	1526. Francisco Sánchez del Campo <sup>19</sup> 1551. Antonio de Aranda <sup>20</sup> 1590. Juan Basilio Santero <sup>21</sup> 1623. <i>Tratado de Devotísimas y muy lastimosas contemplaciones...</i> <sup>22</sup> 1651. Martín de la Madre de Dios <sup>23</sup> 1670. María Jesús de Agreda <sup>24</sup>
Pasaje en los que “busca” las vestiduras”	1495. Pedro Jiménez de Prejamo <sup>25</sup> 1499. San Buenaventura <sup>26</sup> 1506. Juan de Padilla <sup>27</sup> 1609. Francisco Pacheco <sup>28</sup>

<sup>18</sup> ARANDA, Antonio de, *Loores del dignissimo Lugar de Calvario: en que se relata todo lo que nuestro redemptor Jesus hizo y dixo en el, conforme al texto del sacro euangelio, perteneciente a su passion, muerte, sepultura y resurreccion*, Alcalá de Henares, 1551, p. 169.

<sup>19</sup> SÁNCHEZ DEL CAMPO, Francisco, *Tratado de deuotissimas muy lastimosas cotemplaciones de la passio del hijo de dios: compassion de la virgen sancta maria su madre Por esta razon llamado Passio duorum. Con las horas de la misma passion deuotissimas muy breues*, Valladolid, 1526, p. 94.

<sup>20</sup> cfr. ARANDA, Antonio de, op. cit., p. 169 v<sup>a</sup>.

<sup>21</sup> cfr. SANTERO, Juan Basilio. op. cit., p. 85.

<sup>22</sup> ANÓNIMO, *Tratado de Devotissimas y muy lastimosas contemplaciones de la Pasión del hijo de Dios, y de la compasión de la Virgen Santa María su madre, por esta razón llamado Pasió Duorum*, Madrid, 1623, p. 156

<sup>23</sup> cfr. MADRE DE DIOS, Martín de la, op. cit., p. 247.

<sup>24</sup> cfr. ÁGREDA, María Jesús de, op. cit., p. 293.

<sup>25</sup> cfr. JIMÉNEZ DE PREJANO, Pedro, op. cit., p. 68.

<sup>26</sup> cfr. BUENAVENTURA, San/ PSEUDO-BUENAVENTURA, op. cit., 1824, pp. 266-267.

<sup>27</sup> ADILLA, Juan de, *Retablo de la vida de Christo fecho en metro por un deuoto frayle de la Cartuxa* (1506), Valencia: Vicent García, 2005, p. 54.

<sup>28</sup> PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura*, (1649), Edición de Sánchez Cantón, Francisco José, Madrid: Instituto Valencia de don Juan, 1956, p. 287-96.

	1652. Alonso Villegas <sup>29</sup>
Pasajes en los que se “agacha”, “inclina” o “recoge las vestiduras”	1512. San Buenaventura <sup>30</sup> 1526. Francisco Sánchez del Campo <sup>31</sup> 1605. Félix Lope de Vega <sup>32</sup> 1623. <i>Tratado de Devotissimas y muy lastimosas contemplaciones...</i> <sup>33</sup>
Pasajes en los que “cae” a tierra o se “arrastra”	1605. Luís de la Puente <sup>34</sup> 1619. Diego Álvarez de Paz <sup>35</sup> 1652. Alonso Villegas <sup>36</sup>
Autores que solo indican que se viste	1377. Santa Brígida <sup>37</sup> 1501. Gonzalo de Ocaña <sup>38</sup> 1533. Pedro de Alcántara <sup>39</sup>

<sup>29</sup> cfr. VILLEGAS, Alonso de, op. cit., p. 57.

<sup>30</sup> cfr. BUENAVENTURA, San/ PSEUDO-BUENAVENTURA, *Contemplación de la Vida de Ntro. Sr. Jesucristo desde Su Concepción hasta la venida del Espíritu Santo*, (1512), Madrid, 1824.p. 269.

<sup>31</sup> cfr. SÁNCHEZ DEL CAMPO, Francisco, op. cit., p. 94 v<sup>a</sup>.

<sup>32</sup> LOPE DE VEGA, Félix, *Los cinco Misterios Dolorosos* (h. 1605). Edición, estudio y notas de César Hernández Alonso. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1987, pp. 50-51

<sup>33</sup> cfr. ANÓNIMO, op. cit., p. 156.

<sup>34</sup> PUENTE, Luis de la, *Meditaciones de los misterios de nuestra santa fe, con la practica de la oración mental sobre ellos*, Valladolid: Juan de Bostillo, 1605, t. II, meditación XXXV, p. 213.

<sup>35</sup> ÁLVAREZ DE PAZ, Diego, *Opera Omnia* (1619), Lyon, 1623, t. III, meditación XIV, párrafo 5, col. 716-17.

<sup>36</sup> cfr. VILLEGAS, Alonso de, op. cit., p. 57.

<sup>37</sup> BRÍGIDA DE SUECIA, Santa, *Celestiales revelaciones de Santa Brígida Princesa de Suecia*. Madrid, 1901, libro I. revelación 9, pp. 49-50. las palabras de la Santa son recogidas casi literalmente por Luis de la Palma, *Historia de la Sagrada Pasión*. Madrid, 1967, pp. 197-98.

<sup>38</sup> OCAÑA, Gonzalo de, *La vida de nuestro señor jesuchristo y de su santísima madre y de los otros santos según la orden de sus fiestas*, Zaragoza, 1501, pp. 85 v<sup>a</sup>.

Autores que inciden en la sangre	1377. Santa Brígida <sup>40</sup> 1495. Pedro Jiménez de Prejano <sup>41</sup> 1603. Luís de la Puente <sup>42</sup> 1619. Alonso Villegas <sup>43</sup>
Autores que recogen la prohibición de que se lave las heridas	1533. Pedro de Alcántara <sup>44</sup>
Pasajes en los que se indica que le quitan las vestiduras de las manos y juegan con ellas	1651. Gonzalo de Ocaña <sup>45</sup> 1670. María Jesús de Agreda <sup>46</sup>
Hechos varios	1501. Gonzalo de Ocaña <sup>47</sup> . Enlaza el hecho con la coronación de espinas. 1609. Francisco Pacheco. “Por evitar la fealdad o desgracia de estar muy baxa la figura, usé de medio en que levantase con el cuerpo la ropa” 1659. San Buenaventura. Arrastran a Cristo <sup>48</sup> 1670. María Jesús de Agreda <sup>49</sup> . La Virgen intercede.

<sup>39</sup> PEDRO DE ALCÁNTARA, San, *Tratado de la Oración, Meditación y Devoción* (1533), Madrid, 1731, p. 130.

<sup>40</sup> cfr. BRÍGIDA DE SUECIA, Santa, op. cit., pp. 49-50.

<sup>41</sup> cfr. JIMÉNEZ DE PREJANO, Pedro, op. cit., p. 68.

<sup>42</sup> cfr. PUENTE, Luis de la, op. cit., p. 213.

<sup>43</sup> cfr. VILLEGAS, Alonso de, op. cit., p. 57.

<sup>44</sup> cfr. PEDRO DE ALCÁNTARA, San, op. cit., p. 130.

<sup>45</sup> cfr. OCAÑA, Gonzalo de, op. cit., p. 85 v<sup>a</sup>.

<sup>46</sup> cfr. ÁGREDA, María Jesús de, op. cit., p. 293.

<sup>47</sup> cfr. OCAÑA, Gonzalo de, op. cit., p. 85 v<sup>a</sup>.

<sup>48</sup> cfr. BUENAVENTURA, SAN/ PSEUDO-BUENAVENTURA, op. cit., 1659, pp. 137-138.

<sup>49</sup> cfr. ÁGREDA, María Jesús de, op. cit., p. 293.

Una primera cuestión sobre la que cabe reflexionar es dónde se desarrolla la escena, y en qué condiciones y, además ¿Qué elementos aparecen en ella? De la muestra de autores recogidos, sólo cuatro, dos en el siglo XV y dos en el XVII, dan una breve reseña del lugar donde se desarrolla la escena: los dos primeros hacen referencia a una casa; el tercero, a una sala o patio y Buenaventura, a un Palacio. De manera directa o indirecta, se cita la columna y los sayones. Sólo con María Jesús de Agreda en 1670 aparecen los ángeles, la Virgen y el demonio. Desde 1495 aparecen expresiones como “mírale”, y a lo largo de los siglos XVI y XVII la locución general será “contempla ánima”. A nivel literario contrasta la economía de medidos con la que se construye la escena, a diferencia de las fuentes grabadas y materiales conservadas, con apelaciones, 10 en total, hacia el espectador/lector al que se introduce en la obra para que presencie y haga propio el dolor y sufrimiento del Señor. En relación a esto, serán una constante las inscripciones en los grabados y telas que nos hagan parte de la austera escenografía donde Jesús recoge sus vestiduras. Juan Basilio Santero, en 1590, y Alonso Villegas, en 1652, se saltan el hecho literario y enlazan sus obras directamente con el, momento real: “y según conjeturan algunos contemplativos”, y “dizenlo algunos contemplativos”. Cuatro autores, en tres siglos diferentes, hacen referencia a las condiciones climatológicas. El énfasis en la sensación de frío permite crear mayor dramatismo en la escena, da pie a resaltar hechos relacionados con la sangre y las llagas y sitúa al “alma contemplativa” en una posición preferente respecto al Nazareno.

La mayoría de los autores tratados recogen el hecho de desatarle las manos, pero en 1551, Antonio Aranda se centra el hecho de cómo le desatan los pies y tiene fuerzas para levantarse, lo cual no tiene precedentes en las obras tratadas.

Tenemos dónde y en qué condiciones climatológicas se desarrolla la escena, los espectadores directos y las ánimas que contemplan el drama. Sólo nos falta el protagonista, y es aquí donde vienen los matices. Que Jesús recoge sus vestiduras es un hecho, y lo hace desde antiguo. Cinco son las posibilidades que la construcción del momento, según la literatura ha dado de sí: autores que reseñan como a Cristo se le indica que se vista; autores que sólo indican que se viste; pasajes en los que “busca” las vestiduras; textos en los que se

“inclina”, “agacha” o “recoge”; y aquellas obras en las que Cristo “cae a tierra” y se “arrastra”, normalmente sobre su propia sangre.

Los dos primeros matices, el hecho que le indiquen que se vista y que lo haga sin que nadie se lo mande, hacen suponer que una vez desatado, se levante o no, tuvo que realizar el acto físico. Como consecuencia se establece un punto de inicio sobre el que algún artista pudo partir. Aún así, una cosa es suponer que “hace algo” y otra es leer de manera expresa que “busca” algo. Mientras que se demuestre lo contrario, Jesús se viste desde 1377, pero “busca” sus vestiduras, hasta donde sabemos de momento, desde 1495. También “busca” en 1499, 1506 y 1609. Los años finales del XV y principios del XVI fueron propensos a “buscar”, y curiosamente la obra de Juan de Padilla (1506), fue uno de los “best seller” del momento y la primera en la que literalmente “busca” sus vestiduras. Pero si una cosa es buscar en abstracto, otra lo es que Cristo se “agache”, “incline” o “recoja” las vestiduras. El artista antes se movía en el mundo de las posibilidades, ahora sabemos que Cristo ésta relativamente cerca de suelo, aunque las opciones, como recogemos más arriba, sean de lo más variadas. La obra de San Buenaventura *Contemplación de la Vida de Ntro. Sr. Jesucristo desde Su Concepción hasta la venida del Espíritu Santo* (1512) se sitúa como la primera en la que Jesús recoge sus vestiduras: “contempla aquella inmensa, é incomprendible majestad de Rey de Reyes como se baja y se inclina a la tierra, coge sus vestiduras, y se vuelve a vestir con grandísima vergüenza, y pudor”. Francisco Sánchez del Campo estará en esta misma línea, siendo también esta figura el motivo de inspiración para el poema “Los cinco misterios dolorosos” de Lope de Vega.

Si hasta ahora no hay una mención expresa de cómo esta representada la figura de Cristo, la carta de Pacheco fechada el 13 de octubre de 1609 supone todo un precedente iconográfico: “por evitar la fealdad o desgracia de estar muy baixa la figura, usé de medio en que levantase con el cuerpo la ropa”. ¿Se refiere acaso al modelo que está arrodillado?

El quinto y último de los matices que señalamos era aquel en el que se establece que Cristo “cae a tierra” y se “arrastra” sobre su propia sangre. Junto con lo dicho por Pacheco son los dos únicos

momentos en los que realmente se asienta un punto de inicio iconográfico. Archiconocidas y publicadas son las obras de Luís de la Puente (otro de los “best seller” del momento) y Diego  lvarez de Paz, de 1605 y 1619 respectivamente. Añadimos a Alonso Villegas (1652), que presenta pocas diferencias con respecto a los anteriores. Las obras de los Jesuitas son presentadas como el paradigma de la manifestación artística de la “composición de lugar” ignaciana, en ellas se fusionaba la composición de lugar previa a la meditación con la meditación misma, dando como resultado un texto sumamente visual. Así, se explica el éxito obtenido entre los fieles, además de su interés cómo fuente iconográfica de creación de nuevos temas o variantes de los ya existentes.

## **2.2. El papel de las órdenes religiosas en la difusión de los diferentes tipos**

Determinados estilos artísticos se extienden de tal manera por la sociedad, que en algunos casos se llega a definir un determinado momento histórico con el estilo imperante. Tal es el caso, por ejemplo del barroco, que define no sólo a la manifestación artística, sino al conjunto de la sociedad, así como las manifestaciones literarias, artísticas, doctrinales, etc.

Hasta el momento nuestro referente ha sido qué dicen nuestros autores, cómo lo dicen y qué efectos produjeron tales afirmaciones sobre las obras materiales. Dando un paso más, nos hemos cuestionado si la vida pública o social de los escritores que se hicieron eco del pasaje en el que Jesús recoge sus vestiduras, tuvo alguna relación con la difusión de los modelos, o lo que es lo mismo, cómo la dimensión individual de cada autor contribuyó a la asimilación y difusión de los diferentes tipos. Curiosamente, hay dos cuestiones que se repiten casi de manera matemática entre los autores propuestos, la primera es alma inquieta y viajera de la mayoría de los mismos, y la segunda, lo alto de sus posiciones sociales, siendo en un buen número de los casos, personalidades políticas, religiosas, académicas, o intelectuales.



Partiendo de ésta superioridad intelectual de los autores que desarrollan la cuestión de la búsqueda de las vestiduras de Jesús, podemos establecer una analogía, ente la consideración de dicha iconografía como un producto intelectualizado y el difícil acceso del que son objeto la mayoría de los testimonios conservados, en su mayoría conservados en clausuras, sacristías o lugares de difícil acceso.

Partiendo de la primera característica que hemos mencionado, el afán viajero, es de suponer que nuestros escritores, con tantas ganas de conocer mundo, en sus viajes, especialmente los transatlánticos, se llevasen consigo ejemplares de sus amados libros, y que quizás los fueron dejando por los sitios mas insospechados, hoy en día cementerios de libros olvidados, pero en otro tiempo bibliotecas de focos intelectuales o cenáculos de reunión, y que de alguna manera u otra cayesen en la manos de artistas deseosos de aportar nuevos modelos, o por el contrario, fuera algún rico comitente el que quería marcar la diferencia entre sus coetáneos. Lo que está claro, es que los libros circularon, y que muchos de ellos, fueron auténticos best-seller del momento. Los grabaditos hicieron el resto.

Es ésta misma línea, es curioso el hecho de que muchos de los grabados, telas y esculturas salieron de las manos de los más afamados artistas, algunos de ellos agentes de la vida política y social de la época en la que vivieron: Sadeler (1550-1600); Francisco Pacheco (1564-1644); Juan de Roelas (h. 1558/60-1615); Alonso de Mena y Escalante (1587-1646); Cornellis Galle (1576-1675); Antonio Arias (1614-1684); Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682); Bocanegra (1638-1689); José de Mora (1642-1724); Diego de Mora (1658-1729); Andrés de Carvajal y Campos (1709-1779), etc.

Citaremos algunos ejemplos de la vida social tan intensa que llevaron nuestros creadores. Pedro Jiménez de Prejano (h.1420-1495), entre otras muchas cosas, fue catedrático de la Universidad de Salamanca, canónigo de Toledo, cronista oficial de Enrique IV. También acompañó al cardenal Cisneros en la toma de Málaga y obispo de Badajoz y Coria. San Pedro de Alcántara fue fundador de la Orden de los Alcantarinos y consejero de Juan III de Portugal.

Antonio de Aranda estuvo en una misión francisca en Jerusalén. Juan Basilio Santoro fue canónigo de la catedral de Calahorra. Lope de Vega es uno de los grandes del siglo de Oro; Pacheco, el tratadista español por excelencia; Diego Álvarez de Paz fue rector del Colegio Jesuita de Quito y Cuzco y Primer director del Colegio del Príncipe. Alonso Villegas publicó *Comedia Selvagia*, que imita a la celestina y María Jesús de Agreda, que se libró de la Inquisición, fue la consejera de Felipe IV.

Hasta 1551, por lo menos cuatro franciscanos recogieron en sus escritos la escena en la que Jesús recoge sus vestiduras. Hay que recordar que la *Subida al Monte Sión* de Bernadino de Laredo tuvo seis ediciones. Habrá que esperar hasta 1670 para encontrar otra publicación en la estela de las de los franciscanos, será la obra de María Jesús de Agreda, perteneciente a la Orden de la Inmaculada Concepción. El *Retablo de la Vida de Cristo* (1506) del cartujo Juan de Padilla, con sus más de 15 ediciones, quizás sea la obra más estrechamente relacionada con los textos jesuitas del XVII. En general el texto de Padilla, y en concreto el pasaje de Jesús recogiendo sus vestiduras, se presentan como un perfecto manual para búsqueda de Dios en la soledad que propugnan los seguidores de San Bruno. Órdenes como los Jerónimos y los Carmelitas Descalzos, contaron también entre sus teólogos, Gonzalo de Ocaña (1501) y Martín de la Madre de Dios (1651) respectivamente, con partidarios de la causa.

Si en la primera mitad del siglo XVI la representación del Cristo es de clara raíz franciscana, la segunda mitad de la centuria vendrá marcada por el creciente protagonismo de los Jesuitas. En la orientación del tema hay un cúmulo de circunstancias variadas que relacionan a Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación con la Compañía de Jesús. La primera de ellas sería lo propenso del tema a ilustrar la composición ignaciana de lugar.

En la Sevilla de la primera mitad del XVII proliferaron los más selectos cenáculos donde los eruditos locales, provenientes del clero, de la nobleza o del mundo artístico, daban un lustre cultural a la ciudad. Célebres eran las reuniones que organizaba el duque de Alcalá de Guadaíra en su palacio de la Casa Pilatos, o el poeta Juan de Arguijo en su casa de la calle Laraña, por donde pasó lo más granado

de las artes sevillanas, como el pintor Francisco Pacheco, el grabador Juan de Jáuregui, y personajes del ambiente eclesiástico, como el deán de la catedral Vázquez de Leca. En ellos se intelectualizaba acerca de teología, arqueología, historia, arte o poesía. Muy vinculada a este grupo se encontraba desde un principio la orden Jesuita: Jáuregui estudió con ellos en el colegio de San Hermenegildo; Juan de Arguijo después de su ruina económica se refugió en la profesa y Pacheco, con tan solo 16 años y recién llegado a Sevilla, tomó al jesuita Gaspar de Zamora como confesor y director espiritual. Como ha señalado Gutiérrez de Cevallos (2002), la casa de los Arguijo se encontraba frente por frente con los edificios de la profesa y bastaba cruzar la calle para que Pacheco se trasladase a dialogar con sus amigos los jesuitas sobre cuestiones de toda índole, incluidas las teológicas, artísticas e iconográficas, que le ayudaran a componer su *Arte de la pintura*.

Según Mâle, “Álvarez de Paz no solo era leído en España. En Flandes se conocían sus meditaciones, como lo demuestra el emocionante dibujo de Van Diepenbeeck, grabado por Cornelius Galle”<sup>50</sup>. Más adelante el mismo autor recoge: “Los jesuitas, a menudo, hicieron representar su vida (la de san Ignacio). En su casa de Alcalá de Henares, quince cuadros de Juan de Mesa, la contaban enteramente, según la biografía de Ribadeneira. En la orden este libro tenía una especie de carácter canónico y, en 1610, los Padres lo hicieron ilustrar en Amberes por muchos artistas flamencos, siendo los principales Cornelius y Theodore Galle. Estos grabados, publicados aparte, formaban un pliego que se extendió por Europa y sirvió de modelo temático a los artísticas”<sup>51</sup>. Conforme a esto, podríamos especular que los grabados representando a Jesús recogiendo las vestiduras que fueron realizados por Galle podrían haber sido un encargo directo de los Jesuitas. Lo que no recoge Mâle son las más 377 ediciones de las *Meditaciones de los misterios de nuestra Santa Fe* de Luis de la Puente, ni las 27 traducidas al flamenco, pero quizás sean estas las que realmente influyeron en los artistas. Otro hecho que sitúa a los jesuitas a la cabeza de la difusión del modelo iconográfico durante los siglos XVII y XVIII, en este caso por

---

50cfr. MÂLE. Emile, op. cit., p. 248.

51cfr. MÂLE, Emile, op. cit., p. 413.

Sudamérica, fue el viaje y asentamiento de Álvarez de Paz por aquellas tierras. Esto podría ser una explicación a la cantidad de representaciones conservadas en varios países del nuevo continente, algunas de ellas en ciudades en las que el jesuita estuvo.

Del análisis minucioso de la literatura mística se desprende una estrecha relación entre literatura y obra de arte. Desde finales del siglo XV, grabadores, pintores y escultores, amén de dibujantes y otros, contaban con un modelo literario desde el que partir.

Desde un punto de vista de las composiciones, hasta prácticamente principios del siglo XVII, nos estamos moviendo en el mundo de la ambigüedad, ya que la literatura comentada puede ser utilizada para representar cualquiera de los modelos que hemos definido. En este sentido, a principios de esta centuria, Pacheco, Luis de la Puente y Álvarez de Paz, asientan verdaderos precedentes iconográficos, cuya traslación queda perfectamente reflejada en la obra plástica.

Si la primera mitad del XVI viene marcada por la hegemonía franciscana, la segunda mitad y el siglo XVII lo estarán por el triunfo de los ideales Jesuitas. A nivel literario podemos afirmar que Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación contó con precedentes literarios desde finales de la Edad Media, sin olvidar además el enorme éxito de ventas y la difusión que tuvieron determinadas obras.

Aunque posteriormente volveremos sobre estas cuestiones, no queremos dejar de citar, una cuestión trascendental en la difusión de los modelos. Esto es, apenas hemos detectado obras literarias del siglo XVIII que recojan el pasaje de Jesús recogiendo sus vestiduras. Pensamos que esto se debe, a que los artistas del renacimiento y barroco, no disponían obras materiales a las que mirar, mientras que autor del setecientos tenía a sus espaldas testimonios paradigmáticos de la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras sobre los que trabajar. Además, y como también veremos, en el entorno andaluz, las obras de los Mora en la primera mitad del XVIII, y Andrés de Carvajal en el último tercio se convertirán en los modelos indiscutibles a copiar, tal y como demuestran los ejemplos conservados.



## El grabado como vehículo para la internacionalización de los modelos

“Todos mienten y roban en este mundo trapacero, unos con maña, otros con mal arte y otros con violencia, como dice el padre Vieyra en su *Arte de Furtar*. Pero en las réplicas de las letras y de las bellas artes si no se roba con tanta ligereza de manos, se executa con sutileza, aunque algunas veces con tan poco disimulo que al instante es conocido el plagio”<sup>52</sup>

### 3.1. Las fuentes grabadas primarias. Los orígenes de una historia

**C**ronológicamente uno de los primeros ejemplos en relación con la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación, es el grabado “La flagelación de Cristo” de

---

<sup>52</sup> Ceán Bermúdez, J. A., *Colección litográfica de los cuadros del rey de España*, Madrid, 1826, I, lám. 32.

Johan Sadeler I (1550-1600), maestro que perteneció a una de las más prolíficas sagas de grabadores flamencos (Fig.5). Fue hermano de Raphael y Egidius, padre de Justus y Christoph, y tío de Egidius II, Johan II, Raphael II, y del impresor Marc Sadeler. La escena se desarrolla en el interior de una sala del pretorio de Pilato, donde podemos observar una puerta al fondo de líneas clásicas y una gran columna que preside y articula la escena dividiéndola en dos. Cristo acaba de ser desatado y cae hacia delante en primer plano, a la izquierda y a la derecha, sendos sayones continúan con el suplicio, mientras un tercero semioculto tras la columna, en la sombra, recoge, lo que parece un retal de tela, que bien puede ser la clámide de la coronación de espinas. La frágil e inestable figura de Cristo, tiene el atractivo de lo instantáneo, pues no está caído del todo, sino captado prácticamente en el aire en el justo momento en el que apoya los antebrazos en el suelo intentando aplacar el golpe producido al caer su cuerpo a plomo, acentuado por la posición de la cabeza, que siguiendo las leyes de la inercia, deja caer pesadamente hacia abajo. Sin embargo, el recurso de colocar a Cristo caído a los pies de la columna, no es nuevo, ya que flotaba en el ambiente artístico alemán desde, al menos, el siglo XV.

En efecto, en una xilografía alemana del siglo XV, vemos ya a un Cristo caído a los pies de la columna. Retornando al trabajo de Sadeler, su estampa forma parte de una serie de ocho planchas, todas ellas basadas en una serie desaparecida de *La pasión* de Cristo del pintor bávaro Christoph Schwart. (1545-1592)<sup>53</sup>. En ella se muestra la peculiaridad de incidir en la representación de Cristo caído en algunos pasajes, donde hasta ese momento se venía prefiriendo la presencia de un Cristo en pie, tales como la presencia ante Caifás (Fig. 6), el traslado hacia el pretorio (Fig. 7) o el juicio ante Pilato (Fig. 8), además de la más tradicional caída bajo la cruz, por lo que convierten a la serie en un verdadero repertorio visual, que servirá de fuente de inspiración a los artistas a la hora de enfrentarse a la representación de Cristo caído según las distintas tipologías enumeradas anteriormente. La serie disfrutó de una extraordinaria popularidad, llegando incluso a América. Tal éxito se debió a la gran difusión tanto

---

<sup>53</sup> RAMAIX, Isabelle de, *The Illustrated Bartsch*, Vol. 70 Part 4 Johan Sadeler I, New York: Abaris Book, 2004, p. 238 y ss.

de estampas sueltas, en el particular de la flagelación se conocen al menos otras dos versiones, una de principios del siglo XVII de Raphael Sadeler I<sup>54</sup>, hermano de Johan y otra invertida, sin firmar; o la serie completa del flamenco Adrien Collaert (1560 – 1618). Hizo falta una imagen de potencia visual suficiente para que ejerciera de punto de referencia e inflexión, un antes y un después, en el devenir del tema<sup>55</sup>. Tal cuestión fue resuelta por el grabado de Cornelis Galle “El Viejo” (1576-1650), *O Tristissimum Spectaculum* (Fig.9). Como en el caso de los Sadeler, los Galle también fueron otra de esas grandes dinastías de grabadores, centrando su actividad sobre todo en la ciudad de Amberes. Cornelis aprendió el oficio en el taller de su padre, Phillip, y junto a su hermano Theodor estuvo en Roma entre 1596 y 1610 copiando obras que luego usaría para sus grabados, sirviendo como vehículo de difusión de los modelos italianos en el norte. A su regreso a Amberes fundó una escuela de grabadores, cuyo trabajo fue demandado por los más exigentes pintores: Rubens, Van Dyck, Seghers o Diepenbeeck, quien según Emile Male le suministró el dibujo que sirvió de modelo para el citado grabado<sup>56</sup>.

Sin embargo no podemos descartar la participación del propio grabador en el encargo de la estampa, recordemos que el propio Galle trabajó en 1610 para los jesuitas de Amberes, ilustrando la biografía de su fundador escrita por el padre Ribadeneira, por lo que quizá fueron ellos mismos los que le encargaron esta estampa, que como hemos visto, era tan afín a su sensibilidad. Además para la fecha en que se suele datar el grabado, 1640<sup>57</sup>, tanto las meditaciones de los padres De la Puente (1605) y Álvarez de Paz (1620), donde quedó recogido el pasaje representado, eran más que conocidas y quizá este

---

<sup>54</sup> RAMAIX, Isabelle de, *The Illustrated Bartsch*, Vol. 70 Part 4 Johan Sadeler I, New York: Abaris Book, 2004, p. 242.

<sup>55</sup> Se conserva un ejemplar en la colección de estampas del Fine Arts Museum of San Francisco. HOLLSTEIN. F. W. H., *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts*, Amsterdam, Rotterdam, 1949-, t. VII, p. 49.

<sup>56</sup> MÂLE. Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma*, (1932), Madrid: Ediciones Encuentro, 2001, p. 248.

<sup>57</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “Fuentes iconográficas y literarias del cuadro de Velázquez “Cristo y el alma cristiana”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 8, T. IV, 1991, p.84.

grabado formara parte de una tendencia en la práctica de los ejercicios espirituales ignacianos donde las imágenes fueron ganando en importancia, desde la *Historiae Evangelicae Imagines* del jesuita Jerónimo Nadal (1607), profusamente ilustrada por Jerónimo Wierix, hasta llegar a la propuesta del también jesuita Sebastián Izquierdo recogida en su *Práctica de los Ejercicios Espirituales* publicada en Roma en 1665 donde la imagen grabada venía a sustituir a las indicaciones del director espiritual. La exhortación latina “O Tristissimum Spectaculum”, “O tristísimo espectáculo” que rotula la estampa parece salida de la boca del director espiritual que guiaba la meditación en una clara llamada de atención a la conciencia de los ejercitantes ante la imagen desgarradora de Cristo, que recién desatado de las sogas, que aun penden de la columna donde recibió el suplicio. Visibles son el flagelo y verberatio (haz de varas verdes), a la izquierda de la composición. Jesús se arrastra ensangrentado por el suelo, “tan ensangrentado y lacerado que no le quedó ni una sola zona sana en la que azotar”, tal como lo recogió Santa Brígida, ya en el siglo XIV, en sus *Revelaciones*.

La estampa disfrutó de una aceptación extraordinaria, conociendo posteriores copias. Aunque quizás existió alguna más, conocemos al menos dos, la del grabador amberino Joannes Van Merlen, que debió realizarse poco después de la de Galle, la cual quedó recogida en un repertorio de estampas amberinas de asunto religioso que abarcaba desde la Contrarreforma a la Revolución Francesa<sup>58</sup>, y otra, la firmada por A. Goetiers (1637-1686), algo más tardía<sup>59</sup>. Ambas siguen fielmente al original, destacando por un mayor detallismo con el buril, y que en la de Van Merlen no aparece la máxima latina.

Existió otro grabado, que parece haber surgido a partir de una composición previa, se comportó a su vez como fuente directa para obras posteriores. La estampa de Balthasar Lauwers, fechada entre 1630 y 1650 (Fig.10), sobre composiciones originales Gérard Seghers,

---

<sup>58</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, y VANDERBROECKCH, Paúl, “Una nota sobre el tema de Murillo Cristo recoge las vestiduras”, *Boletín Camón Aznar*, LV, 1994, p.56.

<sup>59</sup> Vendido el 13 Junio de 2008 en *The Romantic Agony*. Subastas de libros y grabados. Bruselas



(Amberes, 1591-1651), funcionó de ésta manera, y si bien existe una dependencia del modelo de Galle, ésta queda diluida, quedando como resultado una obra totalmente original. Cristo se muestra arrodillado, echando marcadamente el cuerpo hacia delante, sosteniendo la túnica entre sus manos, pero, y he aquí la gran diferencia respecto al modelo anterior, a una mayor distancia del pavimento.



(Fig.5) JOHAN SADELER I, 1550-1600: *Flagelación*



(Fig.6) JOHAN SADELER I, 1550-1600: *Juicio de Caiás*



(Fig.7) JOHAN SADELER I, 1550-1600: *Juicio de Pilato*



(Fig.8) JOHAN SADELER I, 1550-1600: *Camino del Pretorio*

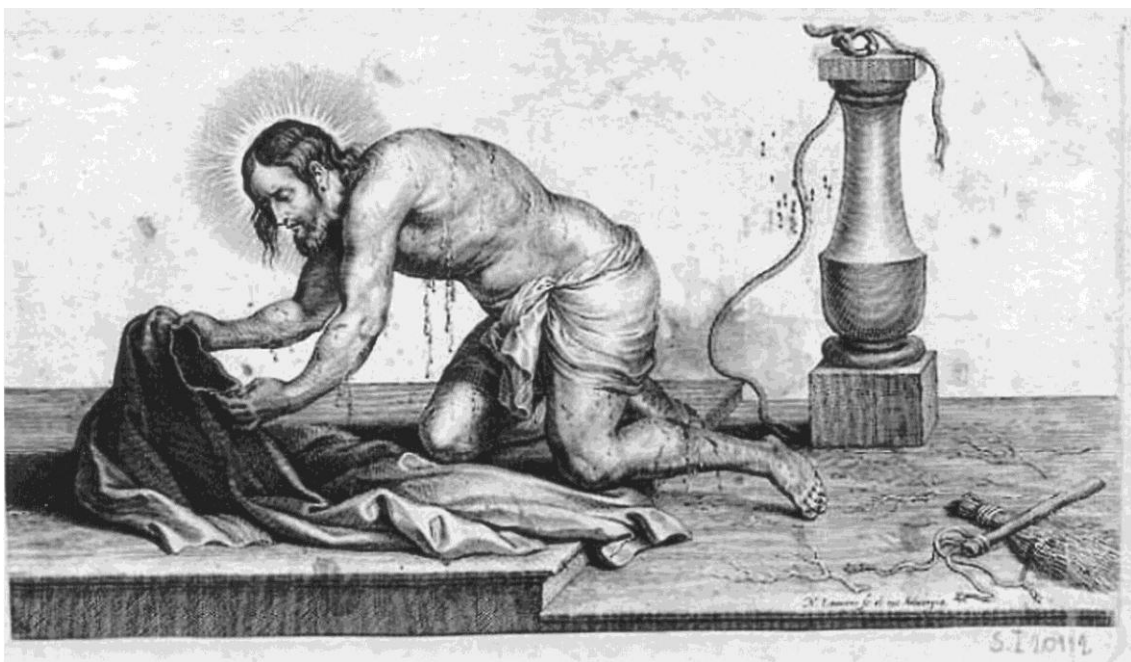


(Fig.9) CORNELIS GALLE "EL VIEJO", 1576-1650: *Cristo recogiendo sus vestiduras "O Tristissimum Spectaculum"*

Por lo demás, el resto de elementos coinciden: el peldaño marcado en el suelo, donde se arrodilla a Cristo; la columna abalaustrada donde aun pende la sogá; o los instrumentos del tormento colocados sobre el suelo en la esquina inferior derecha. Sin embargo y en contra de lo ocurrido con la citada estampa de Galle, de ésta no tenemos constancia de que se copiara o reimprimiera posteriormente, extremo que no impidió que fuera usada frecuentemente. No obstante existe otra estampa, quizá más tardía, firmada por *Joannes Galle* (1600-1676) sobrino del citado Cornelis, que aunque se inspira directamente en el modelo creado por Seghers y grabado por Lauwers, ofrece una simplificación de formas que hacen retirarse ligeramente del original (Fig.11).

### 3.2. Las fuentes grabadas secundarias. Del paganismo a las manifestaciones religiosas

Sería una tarea ingente y casi inalcanzable enumerar una por una las estampas que pudieron servir para tal fin ya que imágenes agachadas, tiradas, inclinadas, asomadas etc., se dan en distintas composiciones de los más variados géneros y nacionalidades.



(Fig.10) BALTHASAR LAUWERS: *Cristo recogiendo sus vestiduras*



(Fig.11) JOANNES GALLE, 1600-1676: *Cristo recogiendo sus vestiduras*

Es frecuente encontrar este tipo de figuras entre los temas religiosos tanto bíblicos, como hagiográficos. Éstas pueden tomar la apariencia de hombres y mujeres que desesperadamente intentan sobrevivir al diluvio universal (Johan Sadeler I), de decorosas israelitas que en el desierto que se afanan en recoger el mana caído del cielo (Hans Sebald Behan, 1500-1550, o Antonio Tempesta, 1555-1630), o el “agua que Moisés milagrosamente acaba de hacer brotar en el desierto” (Antonio Tempesta). De desesperadas madres que intentan poner a salvo a sus hijos durante la *Matanza de los inocentes* (Martino Rota, 1520-1583). De *María Magdalena* ya esté arrodillada *enjuagando los pies a Cristo en casa de Simón* (Diana Ghisi, 1536-1590), o bajo la cruz en *El Calvario* (Alberto Durero, 1471-1528), de *pastores* o *Magos* que se postran ante el *pesebre de Belén* (Andrea Deolla o Schiavone, 1522-1563). De crueles verdugos que igualmente barrenan la cruz de Cristo, Como que avivan el fuego bajo la tina de santa Cecilia (Marcantonio Raimondi, h. 1475-1534) o las parrillas martirizadoras de san Lorenzo (Cornelis Cort, h. 1533-1578 o Giulio Sannuti, activo h. 1550) o de la dama que cae bajo las cabalgaduras de los cuatro jinetes del Apocalipsis (Alberto Durero).

No menos numerosos son los ejemplos de *narcisos* que se caen enamorados de su imagen reflejada en el río (Gaspar Reverdino, S. XVI), o de miles de soldados que ruedan y se arrastran en las míticas batallas de las guerras troyanas o de la histórica guerra púnica (Cornelis Cort), de apacibles ninfas que juegan con el agua (León Davent, 1540-1556), de achacosos *Aristóteles* montados por astutas *Filis* (Hans Baldung Grien, 1484/5-1545) o de graciosos amorcillos que con su postura inundan los frisos y las orlas de más de un libro (Albrecht Altdorfer, h. 1480-1538). En otras ocasiones no son más que pequeños personajes en amplios paisajes, ya representen los meses del año las cuatro estaciones (Jost Amman, 1539–1591 o Egidius Sadeler I, 1570-1629), o cualquier otro tema, como la caza de los patos (Giovanni Battista Fontana, 1524-1587) o simples escenas bucólicas (Albert Meyeringh 1645-1714). No faltan tampoco las escenas satíricas, donde los hombres son obligados por sus esposas llevar carromatos o las mujeres que como perros son expuestas en el mercado por sus maridos (Erhard Schoen, 1491-1592), o simples soldados y campesinos que juegan a los dados extendiendo sus manos (Jacob Bin, s. XVI) o se afanan en sacar sierpes de un agujero (Giuseppe María Mitelli, 1634-1718).

### 3.3. El modelo 4.A

Los artistas, que no eran ajenos a este proceso, supieron extraer aquello que les pudiera ser útil para sus fines. Aunque la estampa de Saedeler fue decisiva para el desarrollo posterior del tema al representar el tema de la flagelación, y no el acto posterior de la recogida de las vestiduras, el impacto visual fue más limitado, que el *O Tristissimum Spectaculum*, de Galle.

Quedaba un amplio margen para que los artistas dirigieran su mirada a otras fuentes de referencia subsidiarias, cuyos temas poco o nada tenían que ver con el drama sacro representado, pero que cuyo esquema compositivo les sirvió de forma más o menos puntual a la hora de concebir sus creaciones. En esa aparente falta de relación se mueven las imágenes del mito de *Filis y Aristóteles*, ya que si prescindimos de la imagen de la cortesana, los arneses y las vestiduras de turno del filósofo, el resultado es una figura caída de rodillas,

apoyada sobre sus manos, y por lo tanto, en la línea de ciertos ejemplares de Cristo recogiendo sus vestiduras del siglo XVII. Así la figura en perfil del filósofo del *grabado* de Hans Baldung Grien (Fig.12) parece literalmente calcado por Antonio Arias en su lienzo de las Carboneras, incluyendo su robusta de la musculatura. Similar es el caso de otra composición de igual tema de Hans Burgkmair (1473-1531) que si bien de forma invertida parece haber servido al anónimo pintor del lienzo de Constantina (Sevilla) para apuntalar su composición. Existen otros muchos grabados que representan a figuras en semejante pose como el hombre rabioso con un niño en su boca de Lucas Cranach el Viejo (1472-1553), el *Suicidio de Saúl y Heliodoro en el templo*, de Tobías Stimmer (1539-1584), o la figura a cuatro patas que nos da la espalda en el grabado de la *Bacanal*, de Virgil Solís (1514-1562).

No obstante éstos y otros ejemplos ya tenían precedentes formales de fácil acceso. Así, las xilografías de San Juan Crisóstomo (Fig.13) como eremita que ilustraban su vida, en las numerosas ediciones de la Leyenda Dorada impresas en Alemania a finales del XV, nos muestra al santo caído en una colocación corporal muy similar a las vistas anteriormente. Además existieron otras publicaciones coetáneas también profusamente ilustradas como la *Consolación del alma* (Colonia, 1484) donde el asesino que se abalanza, en el cuarto mandamiento “no mataras”, adopta la misma pose que las imágenes de San Juan Crisóstomo.





(Fig.12) HANS BALDUNG GRIEN, 1484/5-1545: *Filis y Aristoteles*

### 3.4. Modelo 4 B y C

El proceso de formación de los otros dos modelos, aquellos que presentan a Cristo con una marcada curvatura en la espalda (4B, 4 A y 4 C), parece más complejo, ya que parece que pueda tener sus orígenes, la colocación corporal que no el tema, en composiciones italianas que llegarían a Flandes a través de los artistas que viajaron por el país mediterráneo. No existe una fuente clara hasta la publicación del grabado de Cornelis Galle y, éste llegó a ser de tanta potencia y tan cerrado visualmente, que los artistas no necesitaron de fuentes secundarias, puesto que apenas se le realizaron mínimas variantes en su evolución.





(Fig.13). ANÓNIMO: *San Juan Crisóstomo*. La leyenda dorada, 1485





## La iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras a través de los ejemplos escultóricos y pictóricos

“A lo largo de la Historia son bastantes escasas las creaciones del ser humano que puedan jactarse de estimular, hasta el límite, las intertextualidades, transferencias, interferencias y transversalidades que hacen interactuar Arte y Sociedad en una simbiosis compleja y polivalente, donde un elemento es casi incapaz de subsistir sin la presencia del sentido del otro”<sup>60</sup>

**A**unque el tema de Cristo recogiendo sus vestiduras hunde sus raíces literarias en el Medievo, con un gran empuje desde Trento, sería un error considerar que el tema iconográfico

---

<sup>60</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., “Pablo de Rojas y la escultura del siglo XVI en Málaga. La difusión de una manera”, GILA MEDINA, L. (coord.), *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica. 1580-1635*, Granada, 2011 p. 413.

surge a partir de los preceptos contrarreformistas. De hecho encontramos ejemplares anteriores a estas fechas, como la tabla del monasterio vallisoletano de Santa Isabel, fechada a principios del siglo XVI<sup>61</sup>. Lo que sí existe es una mayor atención al tema, teniendo en cuenta el provecho devocional que se podía sacar a la imagen desvalida de Cristo a través de un lenguaje más expresivo y dramático. Esto desembocará en las distintas variantes enunciadas en la introducción y que beben de distintas fuentes. No es extraño que la iconografía que representa a Cristo en pie sea la primera en darse y que, como de las ramas de un árbol surjan las distintas variantes. Desde finales de la Edad Media, los artistas podían fijarse en los grabados que ilustraban el pasaje de Cristo despojado de sus vestiduras en el calvario, tema de origen anterior pero de esquema compositivo muy semejante al que aquí se analiza. Del grupo de Cristo desnudos al que le quitan la túnica los sayones, sólo hacia falta individualizar la imagen de Cristo para quedarnos en el umbral de esta nueva representación, y de ello los artistas se dieron cuenta.

#### **4.1. Entre el Manierismo y el Barroco. El comienzo de una historia**

Todos los indicios parecen indicar que la cuna del tema en España fue la ciudad de Sevilla. En ella encontramos las primeras representaciones a principios de siglo XVII. El lugar no es en absoluto casual, un tema tan intelectualizado no podría surgir en cualquier sitio, y necesitaba de un caldo de cultivo lo suficientemente importante, culturalmente hablando, para su desarrollo. La capital andaluza, con más de 100.000 habitantes, entraba en la nueva centuria convertida en la ciudad española más importante del momento, conviviendo en ella las clases sociales más dispares, nobles, clérigos, comerciantes y pícaros se acercaban a ella atraídos por el atractivo económico que suponía el poseer el monopolio del comercio con América a través de la Casa de la Contratación, lo que

---

<sup>61</sup>MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA FERNANDEZ, Jesús, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*, Tomo XIV, *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*. Parte primera, Valladolid: Instituto Cultural Simancas, 1985 p. 139, lám. 483.

sirvió de efecto llamada para que las órdenes religiosas rivalizaran entre sí, además de por salvar almas, por levantar los más suntuosos edificios religiosos en la aspiración de convertirla en la “Nueva Roma” hispana, donde las prácticas piadosas estimuladas por los preceptos del concilio de Trento cristalizaron en multitud de cofradías, congregaciones o rosarios que sacralizaban la ciudad con sus prácticas externas. Las cervantinas “casas de Monipodio”, reflejada en *Rinconete y Cortadillo*, convivían sin ningún reparo con las más selectas tertulias de corte humanista organizadas en los más encumbrados palacios.

Tanto el pintor y tratadista Francisco Pacheco como el clérigo flamenco Juan de Roelas, conocían lo que se debatía en estas tertulias, donde las prácticas y la literatura jesuitas que posibilitaron el nacimiento del tema no eran en absoluto desconocidas para ellos. Pacheco, asíduo a estos cenáculos, parece haber coqueteado con el tema ya en 1609 en el desaparecido lienzo de Cristo recogiendo sus vestiduras para don Fernando de Córdoba. La obra parece constituir una de las primeras representaciones del tema que tengamos noticias en el siglo XVII, y decimos que parece, por que la descripción que realizó el pintor del mismo recogida en una carta a don Fernando, y única fuente para su estudio, es tan retórica y farragosa que imposibilita afirmar si se trataba de un Cristo caído o no<sup>62</sup>. Quizá por el pasaje de Santa Brígida que cita y por precedentes plásticos anteriores se tratara de un Cristo erguido, que a lo sumo flexionaría las rodillas y la espalda hacia delante para recoger las vestiduras. Sin embargo, en una lectura entre líneas del pasaje, nos hace pensar que a Pacheco, conocía la meditación del jesuita Luis de la Puente perfectamente, aunque le pareciera indecoroso colocar a Cristo arrastrándose por el suelo. Recordemos que Pacheco admitía y buscaba la colaboración de los teólogos en sus obras convirtiéndose así en prototipo de pintor católico post-conciliar<sup>63</sup>.

Estas mismas vacilaciones iconográficas quedarían también reflejadas en la imagen del Cristo de la Púrpura de la Sevillana cofradía de la Columna y Azotes. El tema sería un espléndido ejemplo

---

<sup>62</sup> cfr. PACHECO, Francisco, op. cit., p. 68.

<sup>63</sup> CAÑEDO-ARGÜELLES, *Arte y teoría: La Contrarreforma y España*, Oviedo: Universidad, 1982.

de lo que esperó Trento de las imágenes, en palabras de san Juan de la Cruz: “mover la voluntad” de los fieles y “despertar” su devoción<sup>64</sup>, y por lo tanto el ideal para una congregación de penitencia. Lamentablemente son escasos los datos que poseemos de ella: que ya estaba realizada en 1612<sup>65</sup> y que desapareció del taller del escultor Emilio Pizarro en 1900, en circunstancias un tanto oscuras<sup>66</sup>. En lo concerniente a su apariencia poco más sabemos, Bermejo y Carballo en sus *Glorias religiosas de Sevilla*<sup>67</sup> tan sólo nos confirma que se trataba de “Nuestro señor Jesucristo en el acto para recoger la túnica para cubrirse”, Francisco Almena que al lado estaba la columna con la que había sido azotado, y en el inventario de bienes de la Hermandad de 1884, cita únicamente que estaba en “actitud de caerse”<sup>68</sup>, además de recoger la existencia una túnica bordada en terciopelo grana, que se usaba para completar la escena. Ante tan exiguos datos es imposible afirmar que se tratara de un cristo caído y atendiendo al desarrollo posterior del tema por tierras andaluzas, haya que pensar en un Cristo arrodillado o semigenuflexo.

Cualquiera de las dos opciones puede ser válida, si atendemos al dato cierto de que los modelos iconográficos creados en Sevilla gozaron de gran popularidad, siendo copiados sin ningún pudor para cofradías de otras poblaciones. En fechas no muy lejanas y seguramente como consecuencia directa, encontramos dos imágenes

---

<sup>64</sup> JUAN DE LA CRUZ, San, *Subida al Monte Carmelo*. (1618), Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1983. pp. 405-406.

<sup>65</sup> Agradecemos este dato a la Real e Ilustre Hermandad y Cofradía de Nazarenos de la Sagrada Columna y Azotes de Nuestro Señor Jesucristo y Nuestra Señora de la Victoria de Sevilla

<sup>66</sup> La imagen dejó de poseer en 1874. A partir de 1900 la imagen es entregada al escultor Emilio Pizarro de la Cruz, a condición de la entrega de una imagen de san Juan evangelista. Lo cierto es que a partir de 1904 se le pierde la pista, sin haber recibido la cofradía ninguna imagen de San Juan. Quizá la imagen fue transformada en otro paso de la pasión. LÓPEZ BERNAL, José Manuel: “El Santo Cristo de la Púrpura de la Hermandad de la Columna y Azotes, datos sobre una antigua advocación Sevillana” *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 491, 2000, p. 57.

<sup>67</sup> BERMEJO Y CARBALLO, José, *Glorias Religiosas de Sevilla. Noticia histórico descriptiva de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en esta ciudad*, (1882), Sevilla: Editorial Castillejo, 1994, p. 160.

<sup>68</sup> cfr. LÓPEZ BERNAL, José Manuel, op. cit., p. 57

muy distintas entre sí pero que lógicamente tendrían una raíz común, nos referimos al malagueño Cristo del Rayo y al granadino Cristo de la Humildad de Alcalá la Real, obra de Alonso de Mena, ambos desaparecidos. El caso del Cristo del Rayo (Fig.14) es de particular interés, desde 1634 ya se tiene constancia de su existencia en el convento de la Merced, de donde paso tras la desamortización a la Iglesia de Santiago Apóstol, donde terminó desapareciendo en el incendio de 1931<sup>69</sup>. Cristo se mostraba ya caído, arrodillado, junto a una columna baja, con los brazos extendidos hacia el frente en ademán de poder portar la túnica de tejido natural. Como el caso del sevillano se trataba de una imagen procesional de una hermandad de penitencia y se incluía, como se ha visto, una columna tras el.

A tenor de lo expuesto, ambos modelos se aproximan claramente, pero lamentablemente al desaparecer el ejemplar sevillano sin dejar testimonios precisos es imposible afirmar una posible causa-efecto directa entre uno y otro. En contraste con esta obra, el también desaparecido Cristo recogiendo las vestiduras (h. 1635-1640) de Alcalá la Real (Jaén), parecía una obra más intelectualizada y con un mayor contenido teológico, pues mostraba la singularidad de presentarle coronado de espinas<sup>70</sup>. A partir de éste elemento, la mayor diferencia radicaba en que la imagen mostraba a un Cristo erguido sobre sus pies, con las rodillas muy flexionadas pero que en ningún caso tocaba con ellas el suelo.

Paralelamente a éstas primeras tentativas, el pintor Juan de Roelas (h 1570-1625) inició sus personales investigaciones sobre la concepción del tema. Asiduo colaborador de los Jesuitas sevillanos, para los cuales realizó tres grandes lienzos destinados al retablo de su Casa Profesa en 1606 y otro, dos años después, de la Apoteosis de San Gregorio para el Colegio de los Ingleses, coincidió su trabajo para ellos con la publicación en 1605 de las Meditaciones del P. Luis de la

---

<sup>69</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, *Cristo de Llagas y Columna*. Texto leído en la presentación de la imagen del Cristo de Llagas y Columna. Colegio de Economistas, Málaga, 30 de Marzo de 2007.

<sup>70</sup> Quizá Mena, perteneciente a una familia de impresores representó el momento de una segunda flagelación que aconteció justo antes de cargarle con la cruz, y que quedo recogida en algunas vidas de Cristo cfr. OCAÑA, Gonzalo de, op. cit., p. 88

Puente, cuyo pasaje de la flagelación supo traducir en el lienzo del convento madrileño de la Encarnación, fechado en 1619<sup>71</sup>.



(Fig.14) ANÓNIMO: *Cristo recogiendo sus vestiduras*, “Cristo del Rayo”. Málaga, *Iglesia de Santiago (Desaparecido)*

La obra, un encargo personal de Felipe III, aprovechando la presencia del pintor en la corte, supuso una verdadera innovación iconográfica, que debió de gozar de cierto éxito, pues volvería a repetirla, diez años después, para el convento de la Merced de San Lucas de Barrameda (Cádiz)<sup>72</sup>. La gran innovación radicaba en presentar a un cristo ya caído, recostado sobre el suelo, con el tronco levantado haciendo el

---

<sup>71</sup> VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Manuel, *Historia de la pintura en España, Escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", 1985, p. 158.

<sup>72</sup> cfr. VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Manuel, op. cit., p. 142.



esfuerzo de incorporarse, e intentando recoger el paño con sus manos. Ni el tema, ni la disposición de Cristo parece tener precedentes anteriores en España, aunque esto último sí parece tener una clara inspiración en grabados flamencos, concretamente en Cristo caído ante Pilatos, de la citada serie de la Pasión de Sadeler. A tenor de lo expuesto tanto la imagen del Cristo del Rayo como los lienzos de Roelas, con sus significativas diferencias, arrodillado o recostado sobre el pavimento, suponen el punto de arranque de sendas iconografías de cristos caídos, y que si bien en el primero de los casos sería el principio y el fin de una manera de hacer que desaparecería por completo a partir de la llegada del modelo flamenco, en el segundo, terminó extendiéndose por América latina durante los siglos XVII y XVIII, donde alcanzó su plena madurez.

#### **4.2. Un ejemplo de independencia artística. Los modelos flamencos de Jesús Recogiendo sus vestiduras**

El Flandes contrarreformista de finales del siglo XVI, constantemente convulsionado por sus vecinos calvinistas de las provincias unidas del norte, artífices de continuos actos de sacrílegos e iconoclastas contra el santo sacramento y las imágenes sagradas, entraba al nuevo siglo en pleno proceso de reconstrucción nacional. Después de la férrea etapa de los gobernadores de la última mitad del siglo XVI, la llegada de Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II, y del archiduque Alberto supuso el intento de instaurar en los Países Bajos católicos un nuevo gobierno basado en la monarquía, modelo que se vio truncado al no dejar descendencia el matrimonio. La regia pareja intentó buscar el equilibrio perfecto entre la disciplina contra reformista y el humanismo cristiano.

La consecución de sus fines se intentó a través de un escenario ajustado a las necesidades del país, mientras se firmaba en 1609 la tregua de los doce años con las provincias unidas, se puso en marcha todo un programa de actuaciones contra reformitas de igual intensidad que el adoptado por Italia y España. El brazo ejecutor en los Países Bajos, como en otras partes de Europa fue la orden jesuita. Después de unos comienzos turbulentos, fruto de los mutuos recelos entre la orden y los gobernadores de turno, poco a poco se fueron

multiplicando las casas al amparo de la real pareja. Sin embargo este momento de estabilidad quedo roto con la muerte del archiduque Alberto y el fin de la tregua de los doce años, que trajo consigo el reinicio de las hostilidades con los calvinistas del norte. En este momento, el arte religioso de las provincias católicas se volvió más activista, y adquirió rasgos propios que lo distinguían del resto de Europa, todo ello alentado por la ya viuda reina gobernadora, Isabel Clara Eugenia, que, bajo sus vestidos de terciaria franciscana, regía los territorios con mano firme.

Será en este momento cuando se desarrolle en Flandes y casi de forma paralela a las primeras experiencias en España, una nueva manera de representar a Cristo caído recogiendo sus vestiduras, que con el tiempo viajará a la península hasta llegar a imponerse entre los artistas españoles.

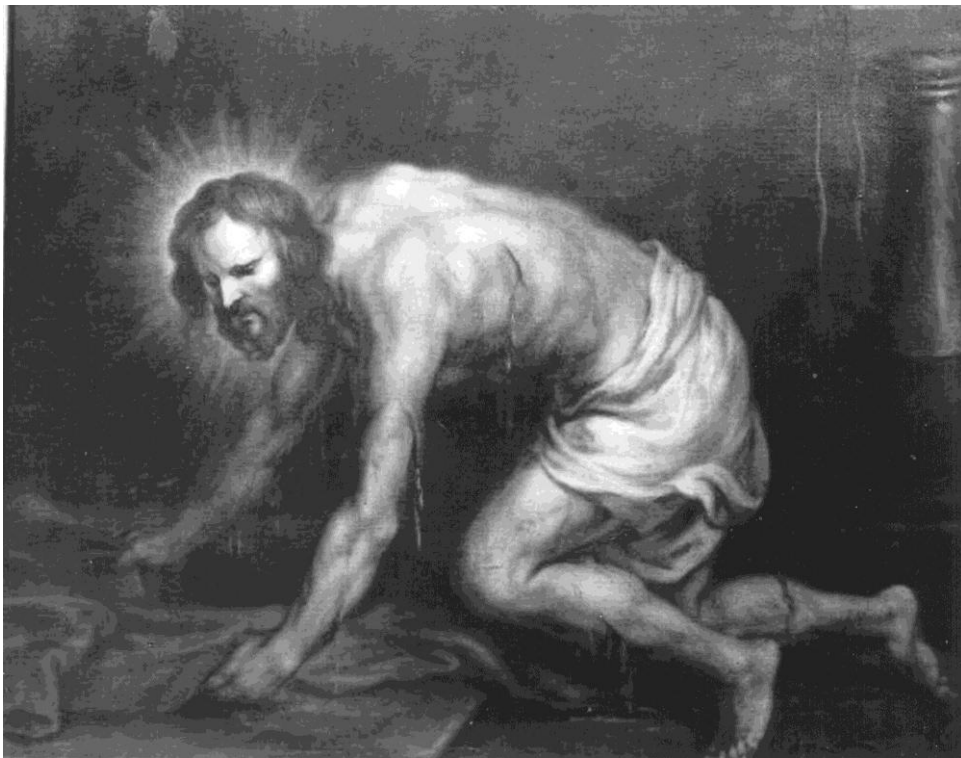
El precedente más directo hay que buscarlo en la estampa de Johan Sadeler I (1550-1600), donde aparece Cristo cayéndose durante la flagelación, y si bien no aparece recogiendo su túnica, sé se convertirá tanto en punto de referencia para los artistas a la hora de representar a Cristo en este trance, como de punto de partida para una primera tipología (4A), aquella que lo presenta caído, con su espalda recta y paralela al suelo. La escena tal y como la configuró Sadeler gozó de enorme popularidad en Centroeuropa, gracias a su estampa y a las posteriores impresiones que se lanzaron de ella.

No obstante las referencias que los artistas extrajeron de ella variaron, yendo desde la copia casi literal del grupo principal - Cristo, los dos sayones y la columna - Monasterio de Zwartzusters en Aalst (Bélgica) o el de la iglesia de Gross Osingen (Alemania), hasta composiciones más elaboradas como la placa de piedra del Bayerisches Nationalmuseum de Munich, pasando por otras que si bien siguen a la estampa en primera instancia, sobre todo en la imagen de Cristo, el resultado final se aparta ligeramente de ella, como el relieve de la flagelación del Schnütwen Museum de Colonia, fechable hacia 1700.

La trascendencia de la estampa fue más allá, ya que además de constituir el primer eslabón de un primer modelo a seguir, sirvió a su vez de punto de partida, a dos nuevas variantes flamencas del tema,

que llegarían en el segundo cuarto del siglo XVII y que poco debieron a los modelos vistos en la Península Ibérica, aunque todas ellas compartieron una raíz literaria común en las meditaciones de los padres jesuitas Luis de la Puente (1605) y Diego Álvarez de Paz (1620). En su momento vimos como la estampa de Sadeler participaba de una serie más amplia sobre La Pasión que estimulaba directamente la sensibilidad del fiel a colocar al Señor caído en diferentes pasajes de la Pasión, y que puntualmente sirvieron a los artistas para representar este tema, así la tabla de la flagelación Iglesia de San Gery en Baudour (Bélgica), copia la postura de cristo de la estampa de cristo ante Caifás.

No cabe duda de que la gran innovación que nos aportarán ambos modelos flamencos es que se represente a Cristo justo en el momento de recoger del pavimento su túnica inconsútil, uno apoyando ambas manos sobre él, arqueando marcadamente la espalda (4B), y otro arrodillado justo en el momento de levantarla, aún con el cuerpo totalmente inclinado hacia delante (4C).



(Fig.15) ANÓNIMO: *Cristo recogiendo sus vestiduras. Jabbeke (Bélgica), iglesia de san Blas*

Cronológicamente el primer ejemplo de esta segunda tipología (4B) habría de buscarlo en el grabado de Cornelis Galle “el viejo” O Tristisimu Espectaculum, fechable hacia 1640. Cómo se vio, la estampa alcanzó, al menos, otras dos impresiones más, lo que contribuyó a la popularización del tema en Flandes. Las representaciones se multiplicaron sobre todo, y salvo excepciones como la guardada en la iglesia de san Blas en Jabbeke (Bélgica) (Fig.15) o la vendida en el 2006 en el mercado del arte norteamericano<sup>73</sup>, en producciones de carácter popular destinadas a la devoción.



(Fig.16) ANÓNIMO: *Cristo recogiendo sus vestiduras*, siglo. XVII.  
Brujas (Bélgica), monasterio agustino de *Zwartzusters*

En unas el anónimo pintor se limitó a traspasar la estampa al lienzo, Como la procedente del hospital de san Pedro de Bruselas y la de monasterio agustino de Zwartzusters en Brujas (Fig.16), atribuida a

---

<sup>73</sup> Vendido en la Sala Jackson's. Diciembre (6 y 7) de 2006. lote 194.  
JACKSON'S 2229 Lincoln Street. dar Falls, Iowa.

Jan Saenredam y que por cronología —el pintor falleció en 1607— habría que retrasarla y revisar su paternidad, y en otras a simplemente dibujarla.

Estos dibujos, llenos de ingenuidad, muestran una calidad dispar sin ninguna pretensión artística, los conservados en los archivos monacales, del monasterio franciscano de Minderbroeders (Figs.17 y 18), realizados seguramente por religiosos aficionados al dibujo. En uno de ellos, cargado de ingenuidad, muestra a Cristo salpicado de pequeñas llagas o gotas de sangre colocadas simétricamente por toda su anatomía, recurso convencional y un tanto arcaizante que nos recuerda ciertos usos medievales. Ese aire popular que envuelve al dibujo queda reforzado a transcribir las filacterias latinas en lengua vernácula.

La tercera tipología (4C), parece haber disfrutado de similar aceptación. Al parecer se debería su creación a Gérard Seghers (Amberes, 1591-1651), que entre 1620-1625 realizaría las dos versiones, prácticamente idénticas, conservadas en los museos de Bellas Artes de Nancy (Fig.19) y Reims. No son cuadros grandes, por lo que estarían destinados a la piedad privada, dado esa utilidad para la meditación íntima, toda la atención se concentra en la figura doliente de Cristo, que se muestra completamente de perfil, y en la columna baja que queda tras él, de traza más clásica y robusta que la abalaustrada del modelo anterior.

El nuevo modelo también debió agradar pues fue grabado posteriormente por Balthasar Lauwers (1578-1645), entre 1630 y 1650, lo cual favoreció enormemente su posterior difusión. Encontramos sendos lienzos en la ciudad de Bruselas, el atribuido a Diepenbeck que lo realizaría entre 1641 y 1660 para la iglesia de San Juan Bautista de Bruselas, un exvoto donado en memoria de “M. J. J. Vandersnickt Sp. Florin” según reza su inscripción (Fig.20), y el conservado en el hospital de san Juan Bautista. O pequeños cobres como el que hace unos años estaba en el mercado del arte vienés<sup>74</sup>, o el que decora el marco del espléndido relieve de la virgen con el niño atribuido a Desiderio Settignano en catedral de Badajoz. El modelo no se mantuvo inmutable durante el siglo XVII, conociéndose una

---

74 Vendido en Dorotheum Viena el 14 de abril de 2005

nueva versión encabezada por la estampa firmada por Joannes Galle (1600-1676), tenido en principio una difusión ligeramente menor.



(Fig.17) ANÓNIMO: *Cristo recogiendo sus vestiduras*. Saint Trude (Bélgica), monasterio franciscano de *Minderbroeders*



(Fig.18) ANÓNIMO: *Cristo recogiendo sus vestiduras*. Saint Trude (Bélgica), monasterio franciscano de *Minderbroeders*



(Fig.19) ABRAHAM VAN DIEPENBEECK (Atrib.): *Cristo recogiendo sus vestiduras*, Bruselas, Begijnhof (Bélgica), iglesia de san Juan Bautista





(Fig.20) *ABRAHAM VAN DIEPENBEECK* (Atrib.): *Cristo recogiendo sus vestiduras*, Bruselas, Begijnhof (Bélgica), iglesia de san Juan Bautista

### 4.3. La importación de los tipos flamencos en España

Ya hemos visto como en el Flandes católico surgió la iconografía de Cristo caído recogiendo sus vestiduras y donde se codificaron las tres variantes que se difundirían en la península a mediados del siglo XVII. No todas las regiones peninsulares fueron igual de permeables a dichas influencias. Mientras que en Castilla y el reino de Aragón no se registran imágenes con este tema o como en el caso de Madrid, de forma muy puntual, en Andalucía proliferan de manera extraordinaria. Este fenómeno cabría entenderlo no como algo puntual, sino como una parte más de la masiva llegada a mediados de siglo de modelos flamencos<sup>75</sup>. Llegaron miles de pinturas, sobre todo cobres por su fácil transporte, pero la verdadera punta de lanza fueron las estampas que se vendían en Madrid o Sevilla, donde existían

---

<sup>75</sup> Sobre la llegada de modelos flamencos, véase SORIA, Martín S, “Some flemish sources of baroque painting in Spain”, *The Art Bulletin*, Diciembre, 1948, pp. 249-259.



verdaderos marchantes, o Medina del Campo en cuya feria de mayo y octubre se hacían importantes transacciones.

Madrid era la residencia de la corte, capital administrativa del amplio imperio y punto de referencia obligado en el ambiente cultural y artístico hispánico. Por ella, pasó por dos veces Rubens ejerciendo sus labores de embajador, dejando importantes obras, existiendo además una nutrida colonia de súbditos flamencos dedicados al comercio, pero no faltaron otros que se dedicaron a las artes como los pintores Van de Pere, Van Keseel o el escultor Martín Lemayre. No debemos pasar por alto el intenso trasiego de miles de estampas y grabados que pasaban de mano en mano, y que sirvieron en muchos casos para que las influencias flamencas, matizadas con las italianas. Irrumpieran entre los artistas.

Sevilla, era considerada la gran capital comercial y principal punto de unión entre Europa y las Indias a través de la casa de la contratación a cuyo amparo se instaló una importante colonia flamenca dedicada fundamentalmente al comercio, la cual imponía sus gustos y requería indistintamente obras tanto de artistas locales como foráneos. No faltaron tampoco pintores flamencos que se asentaron en la ciudad hispalense, como Cornelis Schud, compañero de Murillo en la Academia. Si bien es cierto que el esplendor cultural de la Sevilla del cambio de siglo había sido truncado por la peste de 1649, aun conservaba la inercia que la supo imprimir aquellos eruditos de finales del XVI. De ella habían salido durante el primer tercio del siglo XVII, los primeros ejemplos de Cristos caídos recogiendo sus vestiduras (arrodillados o recostados).

Sin embargo, si Sevilla vio nacer el tema a principios del XVII y fue la que sirvió de puerta a mediados de siglo a las influencias flamencas, será la ciudad de Granada la que poco a poco tome el relevo como centro productor y difusor del nuevo modelo llegado allende los Pirineos. Granada y la ciudad de Málaga, la cual dependía artísticamente de la primera, asimilaron rápidamente las nuevas tendencias que venían del norte, ayudadas por la presencia de pintores procedentes de Flandes como Pedro de Moya en la primera o Miguel Manrique en la segunda.

#### 4.4. La iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras en los focos cortesano y castellano

Salvo Andalucía, donde convivieron ambos temas, el resto de España acogió el modelo flamenco que representaba a Cristo caído sin mucho entusiasmo, no encontrando fortuna entre los artistas ni entre los clientes. Hemos podido constatar su pertenencia al foco madrileño, el de Antonio Arias (1614-1684) para el convento madrileño del Corpus Christi, las populares Carboneras, al Castellano, sacristía de la iglesia de la Asunción de Briones (La Rioja); y convento de los Ángeles de Constantina (Sevilla), proveniente del suprimido beaterio de san Román en Medinaceli (Soria) y al zaragozano la tela popular de la iglesia parroquial de Encinacorva.

De los cuales los dos primeros participan de la primera tipología importada de Flandes (4A); mientras el tercero en una variante que no encuentra antecedentes directos en el tema. En contra, si fue frecuente representar a Cristo en pie que si inclinaba en mayor o menor medida para recoger sus vestiduras, de tal suerte lo retrataron artistas como Zurbarán, parroquia de san Juan Bautista de Jadraque; Alonso Cano, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando<sup>76</sup>; Jerónimo Jacinto de Espinosa, Museo del Greco de Toledo y Museo catedralicio de Orihuela (Alicante), Francisco de Solís, catedral de Segovia<sup>77</sup> o el anónimo de la catedral de La Laguna (Tenerife).

Antes de terminar el siglo XVII, y antes de que Salvador Carmona, ya bien avanzado el XVIII, entregará su magistral escultura a los jesuitas salmantinos, asistiremos a la evolución del modelo hacia planteamientos muchos más naturalistas, colocando a Cristo en una postura intermedia entre erguido y arrodillado, tal y como lo representó Claudio Coello por partida doble en el banco del retablo de santa Gertrudis en el madrileño convento de san Plácido y en el

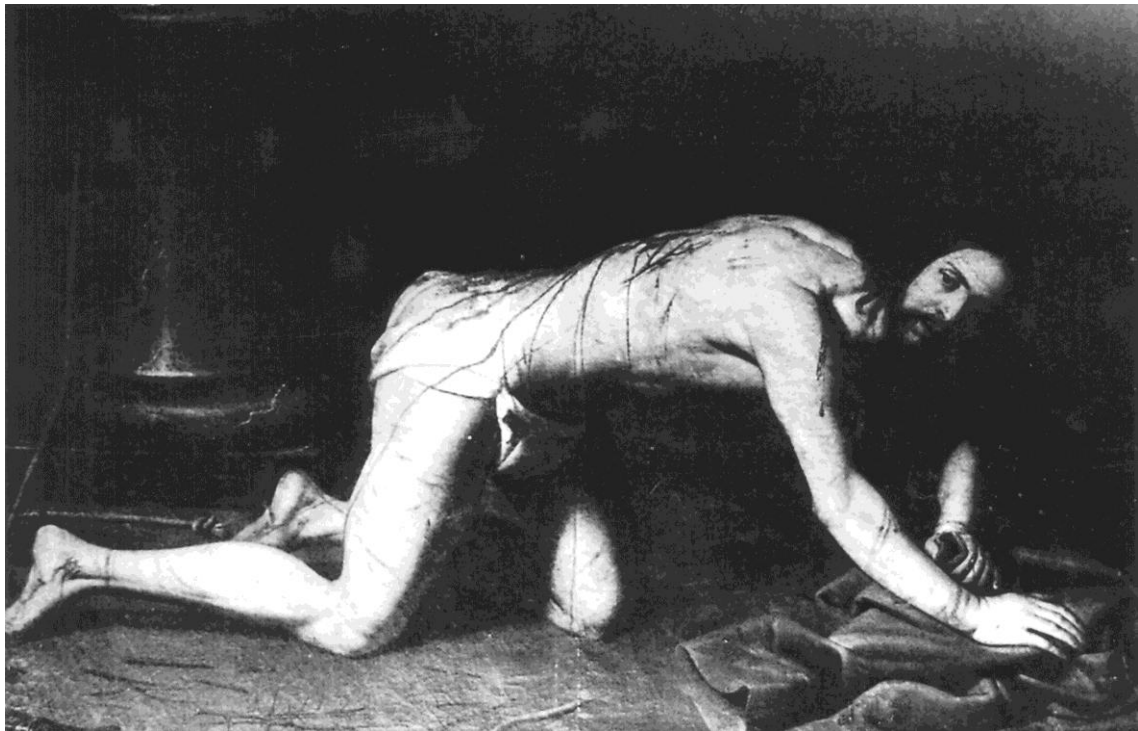
---

<sup>76</sup> Conservamos un dibujo preparatorio del mismo en el Museo del Prado (Catálogo D00058)

<sup>77</sup> De pequeño formato (44 x 62,2 cm.), esta realizada en óleo sobre mármol. Forma parte, junto con otras siete piezas, de una serie de la pasión de Cristo. COLLAR DE CÁCERES Fernando. "Una serie de la Pasión de Cristo de Francisco de Solís", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 3, 1991, pp. 93-100.

retablo de Nuestra Señora de la Soledad en la iglesia de san Miguel de Toledo<sup>78</sup>.

Retornando a nuestro particular, el lienzo de Antonio Arias (Fig. 21) constituye a buen seguro uno de los primeros testimonios de la presencia del modelo flamenco en España. La tela, guardada hoy en el coro alto, estaba firmada y fechada en 1645, y decimos estaba por que hoy es prácticamente ilegible<sup>79</sup>. Cristo, modelado con ese tratamiento escultórico, característico de Arias, aparece caído, manteniendo su espalda recta, paralela al pavimento, apoyándose sobre sus manos, las cuales apoyan sobre la túnica. Dada la clara finalidad pietista de la obra, se insiste en detalles que lleven a quien contemple la obra a conmoverse ante ella.



(Fig.21) ANTONIO ÁRIAS FERNÁNDEZ: *Cristo recogiendo sus vestiduras*. Madrid, Convento de RR. MM. Jerónimas del Corpus Christi. “Las Carboneras”

---

<sup>78</sup> La atribución es reciente. NICOLAU CASTRO, Juan. “El retablo de Nuestra Señora de la Soledad de San Miguel de Toledo y sus lienzos de Claudio Coello” *Goya*, 315, 2006, pp.339-344.

<sup>79</sup> Tanto firma como fecha fueron transcritas por Manuel Escrivá de Romaní y de la Quintana. Conde de Casal. CASAL. Conde de. “Las firmas en los cuadros religiosos de la Exposición el Antiguo Madrid”, *Arte Español*, 1927. pp. 193.

Su impresionante rostro, con cierto tono de reproche, se dirige al espectador para hacerle partícipe de sus sufrimientos, mientras que se insiste en las huellas físicas de la flagelación a través de las heridas que cuajan su espalda, de las cuales mana abundante sangre que se desliza por su anatomía, formando pequeños regueros, las marcas del flagelo, y de las cuerdas, que hasta hace unos instantes le asían a la columna, las cuales no solo se aprecian en sus muñecas, sino además, lo que le hace más singular, en sus tobillos. A nivel compositivo se aprecia un claro conocimiento de la iconografía flamenca, a través de fuentes diversas que pacen en la obra en perfecta síntesis y armonía, resultando de ello una obra sumamente personal.

Seguramente conocería el modelo creado por Galle sin embargo este le influyó poco, ya que no recoge la marcada curvatura de la espalda, y tampoco la columna abalaustrada, prefiriendo otra de tipología más cercana a la reliquia de la iglesia romana de santa Práxedes, de canon más corto y ancho, que venía arrasando desde principios de siglo entre los artistas españoles. Otro elemento como la forma de colocación de las piernas arrodilladas sobre el suelo, encontraría su correspondencia en los lienzos de Gérard Seghers, seguramente conocidos por las estampas de Lauwers. Sin embargo Arias, parece ir más allá y será en la figura caída de *Aristóteles montado por Filis* del grabador alemán Hans Baldun Grien (Fig.22), con la que guarde mayores semejanzas. La similar colocación de las piernas, con la izquierda levemente retrasada, así como la forma recta del tronco y la forma del brazo derecho que alarga hacia las vestiduras así parecen certificarlo.

Quizá consecuencia del ejemplar madrileño es el gran lienzo que preside la sacristía de la iglesia parroquial de la Asunción en Briones (La Rioja). La tela no está firmada ni fechada, sin embargo posee una atribución, al pintor burgalés Mateo Cerezo “El Viejo” (1637-1666), quien firmó los seis lienzos que cuelgan de la sacristía y que en origen se pintaron para cubrir las calles del retablo mayor<sup>80</sup>. A primera vista la disposición general se debe al grabado de la

---

<sup>80</sup> Firmado en el lienzo del Nacimiento de Cristo “*Mateo de Cerezo fecit*”, MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (dir.), *Inventario artístico de Logroño y su provincia*, Madrid: Serv. Nac. de Inf. Artística, Arqueológica y Etnológica, 1975. Vol. I, p. 218.

flagelación de Sadeler, aunque sustancialmente transformada. De tal forma que sí la composición general de la figura de Cristo con el tronco recto, y la colocación de la mano derecha extendida en ademán de recoger la túnica, nos remite al citado grabado; la ligerísima curvatura del trono que se vuelve levemente hacia el espectador para dejar ver las llagas de la flagelación es análoga a la estampa de Galle y la colocación de las piernas de Cristo, recuerda a lo visto en Arias.



(Fig.22) HANS BALDUNG GRIEN, 1484/5-1545: *Filis y Aristóteles*, detalle

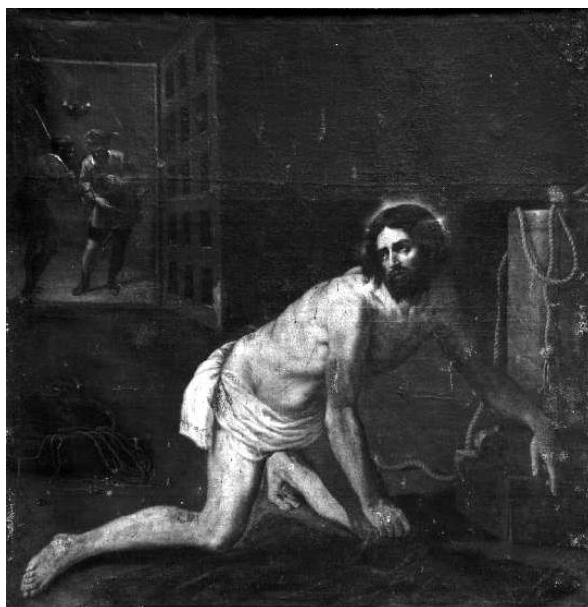
No tenemos conocimiento si Cerezo, tuvo la oportunidad de ver el lienzo pintado por Pedro Orrente de san Juan Crisóstomo (Museo del Prado), ya que ambas figuras comparten una disposición formal similar. No obstante ambos pudieron llegar a este punto final, aparentemente dispar, por un sendero común.

En efecto, si analizamos la colocación que adopta san Juan Crisóstomo en ciertas xilografías alemanas del siglo XV, que ilustraban distintas ediciones de la Leyenda Dorada de enorme difusión por toda Europa, observamos que la postura es muy similar y que bien pudo ser usada como fuente común para ambos pintores.

Después de éste inciso, y volviendo al lienzo riojano, este fue colocado en la sacristía en el siglo XVIII, volviendo a una vieja asociación entre las vestiduras de Cristo y el lugar donde los sacerdotes se revestían para la Misa, que tendría su máximo exponente en el Expolio de El Greco para la sacristía de la catedral de Toledo o en el Cristo recogiendo sus vestiduras de Luis Salvador Carmona para la salmantina sacristía de los jesuitas de la clerecía.

No debemos olvidar el culto y el valor otorgado a las vestiduras de Cristo, como vehículo de gracias, recordemos la historia bíblica de la mujer “la hemorroisa” que se vio sanada de sus flujos menstruales con tan solo el roce de la túnica del Señor. No obstante san Juan Crisóstomo afirmaba que no solo fue el contacto sino su fe, la que llevó a su curación ya que los soldados durante la pasión también sortearon entre y los tocaron su túnica, sin recibir por ello ningún tipo de bien espiritual.

Los dos restantes lienzos, el del Convento de los Ángeles de Constantina (Sevilla)<sup>81</sup> (Fig. 23), y el de la parroquia de Encinacorba (Zaragoza) no parecen participar claramente de ninguno de los otros modelos definidos.



(Fig.23) ANÓNIMO: *Cristo recogiendo sus vestiduras. Constantina (Sevilla), Convento RR. MM. Jerónimas de Nuestra Señora de los Ángeles*

<sup>81</sup> HERNÁNDEZ-DÍAZ TAPIA, María Concepción, *Los monasterios de Jerónimas en Andalucía*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1976. p. 111.



En el primero, muestra a Cristo en el suelo, ya desatado de la columna, la cual aún muestra las sogas enredadas en su fuste. Con la mano derecha sujeta la túnica mientras con la izquierda se apoya en la basa de la columna buscando un apoyo para incorporarse. La obra es sumamente original pues no se encuentran antecedentes ni precedentes iconográficos directos. Sin embargo, la colocación de la imagen de Cristo en tres cuartos en el espacio, así como la disposición de las piernas y el brazo derecho enlazaría, de nuevo, con otra figura de Aristóteles montado por Filis, grabada por el alemán Hans Burgkmair (1473-1531) (Fig.24).

Mientras en el segundo de los casos, obra eminentemente popular de algún pintor local, vemos una fusión del tema de los azotes con el de la recogida de sus vestiduras, en presencia de san Pedro y de un Pilato con turbante que contempla la escena tras una ventana enrejada. Si bien podría encontrar algún paralelismo con la estampa de Sadeler, es tan remoto que el resultado final se aparta claramente de toda referencia visual flamenca.



(Fig.24) HANS BURGKMAIR, 1473-1531: *Filis y Aristóteles*

El verdadero desarrollo del modelo habrá que buscarlo al otro lado de Sierra Morena, en Andalucía ya que como hemos visto en el resto de España, son casos puntuales y con una escasa o nula repercusión.

#### **4.5. Los focos de asimilación. Una historia con nombres propios**

En contra de lo acontecido en el resto de España, Andalucía aceptó de buen grado la llegada del nuevo arquetipo flamenco, el cual convivió con las representaciones más convencionales que mostraban a Cristo en pie, con ejemplos en la iglesia del Rosario de Fuente Tójar (Córdoba) o en la de san Pedro de Priego de Córdoba (Córdoba). Si como hemos visto existieron indicios a principios de siglo que parecían augurar la aparición de una manera, o maneras, de hacer típicamente hispana, ésta no llegó a cristalizar nunca.

Las experiencias aisladas, mucho más vulnerables, no podían poner mucha resistencia a la llegada, a mediados del siglo XVII, del nuevo modelo, que aportaban una modernidad y una fuerza visual mucho mayor. Tanto fue el éxito de la nueva imagen que logró imponerse entre los pintores y escultores andaluces como modelo prácticamente único a seguir, desapareciendo por completo aquellas representaciones de Cristo arrodillado o recostado. De este momento hemos podido localizar dieciséis obras, catorce de pintura y dos de escultura, pertenecientes dos al foco sevillano, uno al jienense, y el resto al granadino, en el que se incluirían las obras de Montilla, Antequera, Archidona, Andújar y Jaén.

La ciudad de Sevilla se comportó como centro de recepción de la nueva iconografía en tierras peninsulares. El dato no es baladí ya que existía un fluido comercio artístico con los puertos del norte de Europa, a Sevilla no solo llegaron grabados, de fácil transporte, si no también obras de los mejores artistas flamencos y holandeses, incluido un Rembrandt, gracias a su posición de privilegio en el entramado social de la ciudad, Bartolomé Esteban Murillo, tuvo la oportunidad de conocer de primera mano todas estas innovaciones, asimilándolas e interpretándolas magistralmente.



De su obrador salieron al menos dos versiones del tema de Cristo recogiendo sus vestiduras, cuya importancia radica tanto en lo singular de sus iconografías, como en su magnífica calidad, comportándose como piezas clave a la hora de trazar la evolución del tema<sup>82</sup>. La tela guardada en el Museum of Fine Arts de Boston, fechable hacia 1670 (Fig.25), constituye una pieza indispensable dentro de la primera tipología de los Cristos caídos que se arrastran para recoger sus vestiduras (4A).

Como hemos visto, Murillo debió conocer las estampas flamencas<sup>83</sup>, sin embargo, no debemos pasar por alto el viaje que como artista consagrado realizó a Madrid en 1658, donde además de frecuentar a sus amistades (Velázquez, Zurbarán, Alonso Cano...) y visitar la colecciones de pinturas de las residencias reales, quizá tuvo la oportunidad de contemplar *in situ* el lienzo de Antonio Arias para “Las Carboneras”, trece años antes, con el que comparte más de una semejanza formal, que van desde la forma de la columna hasta la concepción general del cuerpo de Cristo, en la disposición de sus piernas y brazos.

No obstante existen matices que lo hacen distanciarse del ejemplar madrileño, y que parecen estar inspirados en la estampa de Sadeler de la flagelación, tal como la leve curvatura del tronco hacia la nuca que deja ver completamente la espalda y el dibujo de las manos. El significado del lienzo se ve enriquecido con la presencia de dos ángeles mancebos, quienes dirigen su mirada compasiva hacia el maltrecho Jesús, componiendo de tal suerte el misterio de *Cristo y el alma cristiana*, con ilustres precedentes en España: Navarrete “el Mudo”, Roelas o Velázquez.

---

<sup>82</sup> GAYA NUÑO, Juan Antonio, *La obra pictórica completa de Murillo*, Madrid: Editorial Moguer, 1988.p. 101; VALDIVIESO, Enrique, *Murillo. Sombras de la tierra, luces del cielo*, Madrid: Editorial Silex, 1990. pp. 138-140, MOFFITT, John. “The Meaning of “Christ after Flagellation” in *Siglo de Oro Sevillian Painting*, Wallraf-Richartz Jahrbuch, 1992, pp. 139–154.

<sup>83</sup> cfr. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María y VANDERBROECK, Paúl, op. cit., pp. 55-60.



(Fig.25) BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO: *Cristo después de la flagelación consolado por dos ángeles*. Boston (Estados Unidos de América), Museum of Fine Arts.

Sin embargo Murillo opta por suprimir la figura infantil que había personificado hasta este momento el alma cristiana, transfiriendo este papel a la presencia angelical. Tal cambio, se debe de entender dentro del resurgir del culto a los Ángeles que se dio durante el siglo XVI y sobre todo el siglo XVII cuando es definitivamente ratificado por el papado<sup>84</sup>, además Velázquez ya colocó al ángel de la guarda amparando al alma cristiana. En su segunda versión el *Cristo arrodillado recogiendo sus vestiduras* del Krannert Art Museum and Kinkead Pavillion de Illinois, se dan cita tanto las influencias foráneas, como las locales, quizá en la tradición del *Cristo de la Púrpura*<sup>85</sup>.

---

<sup>84</sup> cfr. MÂLE. Emile, op. cit., pp. 284.

<sup>85</sup> cfr. GAYA NUÑO, Juan Antonio, op. cit., p. 101; cfr. VALDIVIESO, Enrique. Murillo op. cit., p. 140 y cfr. MOFFITT. John, op. cit., pp. 139–154.

Según avance el siglo XVII el modelo se irá extendiendo por Andalucía. En la parroquia de San Miguel de Andújar (Fig.26), disponemos de un interesante cuadro donde la imagen arrodillada de Cristo se inserta en un hecho narrativo mucho más complejo, al incluir toda una serie de grotescos sayones en actitud burlesca en las más variadas actitudes, ya sean portando la corona de espinas, sujetando el flagelo en su boca, detalle efectista de ferocidad, mostrándole histriónicamente la clámide púrpura o jugando con las vestiduras del Señor. Toda esta profusión de personajes, ridículamente caracterizados, acentúan la soledad y desvalimiento de un Cristo de finas facciones que ve como sus vestiduras le son bruscamente arrancadas de sus manos. Por su propia naturaleza, integrado dentro un grupo más numeroso de figurantes, la tipología de Cristo se hace más flexible inspirándose tanto en los modelos de Cornelis Galle y Gérard Seghers, aunque sin participar directamente en ninguno, actuando como una variante independiente.

No obstante en el devenir del tema por tierras andaluzas a finales del XVII, será la ciudad de Granada, la que se alce como centro indiscutible de producción y difusión del mismo, extendiéndose su influencia, con cierto movimiento de retorno, a una amplia zona geográfica de la Andalucía central que comprendía parte de las provincias de Sevilla, Córdoba, Jaén y Málaga.

En la ciudad del Darro se conservan lienzos de éste período en el convento de las terciarias franciscanas de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción, uno atribuido a Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689) y otro anónimo de finales del XVII; en la Iglesia de los Hospitalicos de la calle Elvira, en el convento de clarisas de Santa Isabel la Real, en el oratorio de las madres cistercienses en el convento de San Bernardo; en el refectorio del Monasterio de San Jerónimo, y en el convento de la Piedad de dominicas, y fuera de ella en la parroquial de san Pedro en Antequera (Málaga), en la iglesia de la Victoria de Archidona (Málaga), en el convento concepcionista de santa Ana de Montilla (Córdoba), y el templo de san Miguel Arcángel de Andujar (Jaén).

Muchos de ellos se siguen guardando en las clausuras de los conventos femeninos donde en algunos casos se llegaron a presidir

pequeñas salas, creando de esta manera ámbitos idóneos para el recogimiento y la meditación en soledad, tal es el caso del ejemplar de la capilla del príncipe de la Paz en el convento de santa Ana de Montilla (Córdoba).



(Fig.26) ANÓNIMO: *Cristo recogiendo sus vestiduras*. Andujar (Jaén), iglesia de san Miguel

Sin duda, el modelo más difundido, gracias a la estampa de Galle o de las reimpresiones que se hicieron de ella, fue el de Cristo arrodillado recogiendo su vestiduras con la espalda arqueada que apoya las dos manos sobre el suelo (4B). A este grupo se adscriben los lienzos anónimos de los conventos de santa Ana en Montilla, de mediana calidad<sup>86</sup>, y san Bernardo de Granada, de factura popular como el de la iglesia de la Victoria de Archidona, y sobre todo, el atribuido a Pedro Atanasio Bocanegra en el convento granadino de Nuestra

---

<sup>86</sup> ORTIZ JUÁREZ, Dionisio (Dir.), *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, Córdoba: Diputación provincial, 1981, Vol. VI, p. 250.

Señora de la Inmaculada Concepción<sup>87</sup> (Fig.27). En los cuatro se repite fielmente la estampa, aunque en el último ejemplo, aparte de sobresalir entre los demás por su innegable calidad, aparece invertida verticalmente la figura de Cristo, además de romper con el habitual fondo neutro del resto, abriendo una puerta a la izquierda donde se recortan las figuras de dos sacerdotes que parecen ajenos al drama de Cristo.



(Fig.27) PEDRO ATANASIO BOCANEGRA: *Cristo recogiendo sus vestiduras*. Granada, convento de RR. MM. franciscanas de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción

Respecto al segundo modelo (4C), su entrada en Andalucía debió de ser algo posterior, pues los primeros ejemplares que participan de él, se vienen fechando o muy a finales del siglo XVII o principios del

---

<sup>87</sup> VV. AA., *Jesucristo y el emperador cristiano*. Catálogo de exposición, Granada: Caja Sur, 2000, p. 256.

siguiente. A la vista de las semejanzas entre las anónimas telas del convento de Inmaculada Concepción de Granada<sup>88</sup> o de la parroquia de san Pedro en Antequera, podemos afirmar que existió una fuente común para ambos, y esta sería el modelo creado por Gérard Seghers, conocido a través de la variante grabada por Joannes Galle.

En efecto, las tres composiciones guardan bastantes similitudes: como la disposición del cuerpo caído de Cristo, la colocación de la túnica e incluso la disposición de los pliegues del paño de pureza, aunque más simplificados en el caso de los lienzos andaluces. Si como hemos vistos los pintores se ciñeron a interpretar con más o menos fortuna, o más o menos creatividad, las estampas que circulaban, fueron los escultores de la escuela granadina los que realizaron la gran aportación, ya no solo introduciendo novedades estilístico-iconográficas, sino también ayudando a la difusión y popularización del tema.

Efectivamente existían precedentes en escultura como el *Cristo* de Alonso de Mena de Alcalá la Real, el de la Púrpura sevillano, o el malagueño del Rayo, pero será en este momento con el Cristo de la iglesia de los Merced de Jaén y sobre todo con el de la iglesia del Salvador de Granada, obra maestra de José de Mora cuando el desarrollo del tema alcance su plena madurez. En la iglesia jienense de la Merced se veneraba, antes de su desaparición en 1936, una imagen de Cristo caído tras la flagelación, bajo las advocaciones de los Grillos, por su condición de preso, y de La Buena Muerte, al contar su altar con especial privilegio de ánimas, y considerarse abogado para tener un buen tránsito (Fig. 28). Pocos más conocemos de ella, salvo que ya se veneraba en 1726 en la capilla de la familia Mírez<sup>89</sup>, que procedía de Granada y que tradicionalmente, desde que lo planteó Orozco Díaz, se la ha venido atribuyendo a José de Mora<sup>90</sup>. Un

---

<sup>88</sup> MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier: *Cultura Religiosa en la Granada Renacentista y Barroca (Estudio Iconológico)*, Granada: Universidad de Granada, 1989. p. 81.

<sup>89</sup> ORTEGA Y SAGRISTA, Rafael: "Historia de las cofradías de Pasión y de sus procesiones de Semana Santa en la Ciudad de Jaén (Siglos XVI al XIX)", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 10, 1956, p. 64.

<sup>90</sup> OROZCO DIAZ, Emilio, "Unas obras de Risueño y Mora desconocidas", *Archivo Español de Arte*, 175, 1971, p. 251

estudio detenido del material gráfico conservado, nos lleva a plantear un adelanto en su cronología. El modelado de su anatomía un tanto áspero y rígido, lejos de la morbidez de Mora; el dibujo de la barba, así como el tratamiento simétrico de sus cabellos, que caen sobre sus hombros formando guedejas individuales, nos acercan más a un estadio anterior de la escultura granadina, donde las lecciones artísticas de Alonso de Mena, seguían flotando en el ambiente.

A tenor de lo expuesto cabría la posibilidad, de que estuviera ya terminada mucho antes de su llegada a Jaén, y que sirviera de precedente al también desaparecido Cristo de Mora, en contra de lo que tradicionalmente se ha querido ver, convirtiéndose por tanto en la primera representación escultórica de la que tengamos noticia en España. Por lo demás, Cristo se mostraba caído, rodilla en tierra, con la espalda recta y apoyando totalmente los antebrazos sobre el pavimento, detalle que quizá derive de las estampas de Cristo golpeado por los soldados, y caído con la cruz de Saedeler. Mientras que abría las manos en actitud de recoger su túnica que debía de ser de tejido natural, en una composición evolucionada del grabado de la flagelación de Sadelers.

El *Cristo recogiendo las vestiduras* de José de Mora<sup>91</sup> (Fig.29), depositado en origen en el convento de franciscanos descalzos de San Antonio y san Diego “el pequeño Escorial” granadino, supuso la gran obra que ejerció de bisagra entre los dos siglos y la que sirvió de referente a todos aquellos escultores que se enfrentaron al tema con posterioridad. La imagen, de un acentuado realismo, mostraba a un Cristo que después del suplicio de la flagelación, flaqueándole las fuerzas había caído al suelo, mientras se arrastraba lentamente sobre sus vestiduras arrojadas sobre pavimento.

---

<sup>91</sup> CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. (1800) *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, 1965. Vol. III, p. 182; GALLEGO BURÍN Antonio, *José de Mora. Su vida y su obra*, Granada: Universidad de Granada, 1988. pp. 147-148; CAMÓN AZNAR, José, *La Pasión de Cristo en el arte español*. Serie Cristológica T. III. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1949, p. 41; cfr. OROZCO DIAZ, Emilio, op. cit. 1971, p. 251 y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús, *José de Mora*, Granada: Editorial Comares, 2000. pp. 110-111.

Por desgracia, tan extraordinaria interpretación, sucumbió con el incendio de la iglesia granadina del Salvador (11 de marzo de 1936), a donde había llegado a parar tras la desamortización. Si retornamos a sus orígenes, desconocemos las circunstancias que rodearon el ingreso de la imagen al citado convento franciscano, lugar para el que ya había trabajado Mora con anterioridad al serle encargadas cuatro imágenes de santos de la orden seráfica: san Antonio, san Juan Capistrano, san Pascual Bailón y san Pedro de Alcántara.

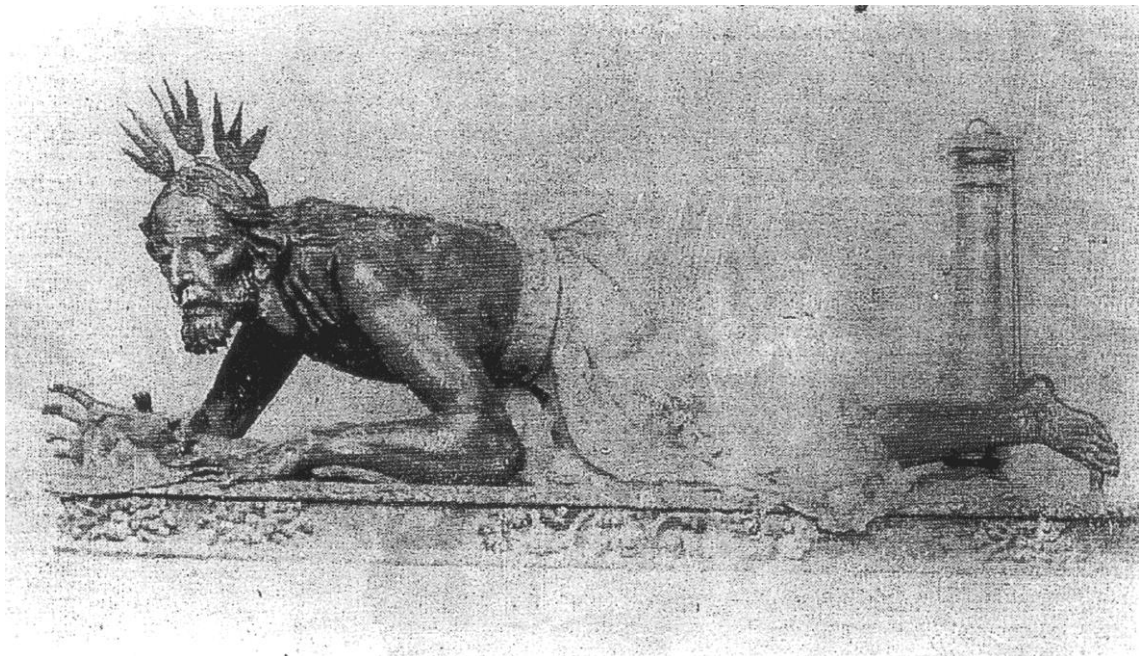
Quizá fuera un encargo, recuérdense los precedentes literarios del tema dentro de la orden franciscana, o una donación del artista a los padres, con los que le unían una vinculación especial, pues a la postre mandó enterrarse en su convento. Quizá Mora tomó como punto de partida conceptual al *Cristo de la Merced* de Jaén, pues ambas participan de una misma tipología (4A). Las semejanzas entre ambas acaban aquí, pues Mora concibe una obra original, superando con creces al ejemplar jienense, mucho más rígido, ya que su Cristo además de buscar sus vestiduras se arrastra torpe y fatigosamente por encima de ellas, en una pose mucho más expresiva y movida, que huye de cualquier simetría.

Sin embargo cabe plantearse otra posible influencia, en el citado lienzo madrileño de Arias, que bien pudo ver desde su condición de escultor de cámara de Carlos II, durante su estancia en la corte (1671-1680). De clara inspiración jesuítica, por lo que implica de composición de lugar, es el hecho de ambientar mínimamente la imagen. Para tal fin, Mora, usó el recurso de fingir el enlosado del Pretorio de Pilatos y colocar junto a él la columna, que seguramente llevaría, a tenor de las interpretaciones posteriores, pero que en la documentación gráfica no aparece. Es evidente que este intento verista surgió en el momento de traducir a tres dimensiones el lenguaje bidimensional de pinturas y grabados, sin embargo la imagen nunca perdió esa idea de *tableau vivant*, ya que desde antiguo se exponía a los fieles dentro en una hornacina rectangular, que le servía de marco y condicionaba una visión frontal. El mismo procedimiento que usarán los colegiales de San Sebastián de Antequera a la hora de disponer la imagen del *Mayor Dolor* en el trascoro.



#### 4.6. Un punto de inflexión en la historia de la iconografía: Andrés de Carvajal y la superación de los modelos de Mora

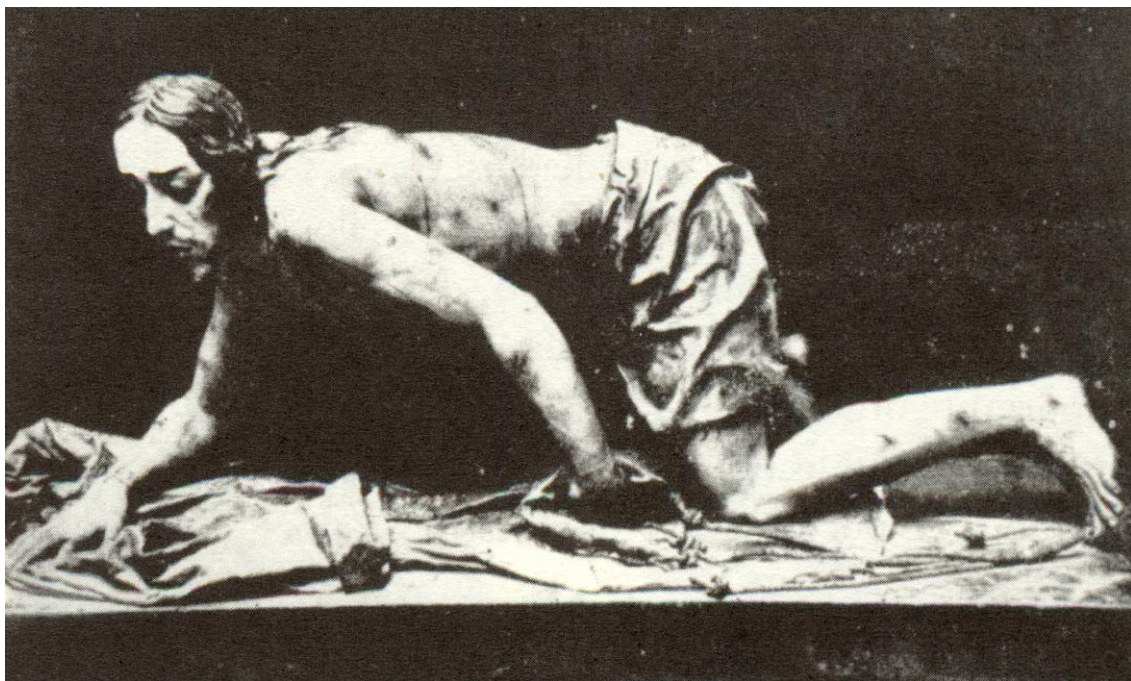
Al siglo XVIII se le suponen muchas cosas, una nueva dinastía que cambió los destinos políticos y artísticos de los españoles, un nuevo orden en las relaciones internacionales, y como consecuencia una mayor preferencia por creadores de un país u otro. A la sucesión de estilos en orden de barroco, rococó y neoclásico, se le suponen nuevos aires de modernidad, ilustración y mecanización. La realidad, como siempre, va por otros derroteros.



(Fig.28) ANÓNIMO: *Cristo recogiendo sus vestiduras*. Jaén, Iglesia de la Merced (Desaparecido)

La llegada de la Casa de Borbón supuso una influencia masiva de los estilos franceses, pero las reinas de nuestros reyes barrieron para casa y se rodearon de artistas italianos y portugueses o por lo menos de obras de esas nacionalidades. Mientras todas estas cosas ocurrían por la Villa y Corte de Madrid, la realidad artística del Reino continuaba inmersa en los modelos tardo-barrocos.

Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación fue ajeno a todos estos cambios. Él seguía buscando sus ropas mientras la sociedad se preparaba para abandonar la Edad Moderna y preparar la entrada a la Contemporánea. La sociedad cambió, pero él atado a una larga y profunda tradición fue capaz de sobrevivir. Si los siglos XVI, XVII y XVIII fueron años de meditación privada, ocultación y voto de clausura, los siglos XIX y XX supusieron su triunfo público. Salió a las calles, y como rey de reyes que era, se encontró con las ánimas que tantos años llevan contemplándolo y esperándolo.



(Fig.29) JOSÉ DE MORA: *Cristo Recogiendo su Túnica*. Granada, Parroquia del Salvador (Desaparecido).

Recogemos 17 obras, de las cuales 13 fueron realizadas durante la centuria del XVIII, 3 en el XIX, y 1 una en el XX. Según el soporte sobre el que fueron realizadas encontramos: 1 relieve sobre madera; 12 esculturas; 3 telas y 1 grabado (con varias versiones). Otras 14 obras están indistintamente atribuidas a los siglos XVII o XVIII. Trabajaremos con las 17 primeras.

Mientras que durante los siglos XVI y XVII fueron más habituales los lienzos, las tablas y los grabados, el XVIII supone la consolidación escultórica del modelo. El siglo del barroco dejó cinco precedentes escultóricos, todos desaparecidos. El de la Púrpura, de las Cigarreras de Sevilla; el de Alonso de Mena en Alcalá la Real; el Cristo del Rayo en Málaga, los tres arrodillados, fuera del modelo de estudio, y las dos obras de José de Mora, una de ellas atribuida, ambas realizadas en los últimos años de la centuria del XVII o principios del XVIII, ajustadas las dos al modelo iconográfico. La mayoría de las obras escultóricas sudamericanas se atribuyen al siglo XVII.

Si Jesús recogiendo sus vestiduras fue un hecho literario durante los siglos XVI y XVII, la centuria de la ilustración carece de fuentes escritas que recojan el modelo. El tema apareció a finales de la Edad Media y se consolidó durante el renacimiento. Los creadores de esta época no tenían precedentes materiales a los que mirar, la bibliografía marcaba el inicio de su trabajo. Los grabados aparecieron después. El artista del siglo XVIII tenía 200 años de precedentes literarios y materiales. Como el modelo ya estaba establecido, solo cabía superarse realizando una imagen superior, de más calidad y técnicamente más perfecta.

Antes de comenzar por Andalucía, veamos qué tal le iba a Jesús recogiendo sus vestiduras por el mundo. Portugal que había permanecido ajena al modelo durante el siglo XVII, participa en esta centuria con un pequeño grupo escultórico de terracota, guardado en el Metropolitan de Nueva York, donde por influenciada seguramente andaluza figura Cristo junto a dos llorosos ángeles mancebos<sup>92</sup>. En Alemania, con una larga tradición de Cristos caídos después de la flagelación, desde el siglo XVI, el modelo de Christoph Schwarz, seguía vigente. El relieve sobre madera conservado en el Schnütwen Museum de Colonia, datado en 1700 (Fig. 30), está en la línea de las obras grabadas de Sadeler sobre el original de Schwarz.

---

<sup>92</sup> <http://www.metmuseum.org>. Consultada a 14 de abril de 2012. la pieza cuenta con una incompatible atribución a Luisa Roldán “La Roldana”.



(Fig.30) ANÓNIMO: *Cristo flagelado*. Colonia (Alemania) Schnütwen Museum

La composición mantiene a los dos sayones, acorta la columna y varía ligeramente la distancia entre la cabeza del Nazareno y el suelo. En Sudamérica el tema siguió estando presente. La tabla conservada en colección particular, atribuida a talleres populares de Potosí, presenta como principal característica lo apretado de la composición y el intento de desarrollar un espacio en perspectiva. La escultura conservada en el Museo Nacional de Arte de la Paz (Bolivia), en la línea del modelo de Abraham van Diepenbeeck, presenta una casi idéntica colocación corporal con las obras del flamenco y de la misma manera sitúa el paño bajo las rodillas.

Las obras de los Mora son a la primera mitad siglo XVIII lo que la literatura mística al XVI. Andrés de Carvajal reinará durante el último tercio del siglo y será el punto de referencia para las obras del XIX. Aunque se realizaron obras en talleres sevillanos, será Granada y su círculo de influencias los que marquen la pauta.

De escuela sevillana es la obra de Alonso Gayón datada en 1703, conservado en la iglesia de la Asunción de Osuna. Originalmente representaba el misterio, obra también de Gayón, de

Jesús después de ser flagelado. Actualmente representa a Jesús en una de sus caídas camino del Calvario<sup>93</sup>.

Ya de escuela granadina son el fresco de Martín de Pineda fechado en 1729 y conservado en la iglesia de san Miguel de Granada y la tela del convento de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción. La escultura de Diego de Mora (Fig. 31), conservada en el convento de Nuestra Señora del Carmen, inaugura el siglo<sup>94</sup>. Junto con las dos obras de José de Mora supone la mejor aportación de la escuela granadina a la difusión del modelo. El Cristo recogiendo las vestiduras de la colección Falla<sup>95</sup>, conservado en el Carmen de los Mártires y del Mayor Dolor en la iglesia de santa Ana de Archidona<sup>96</sup> (Fig. 32) presentan los rasgos estilísticos de la escuela de los Mora.

La Historia del Arte, que suele hacerse desde las capitales, es injusta. Hay vida, y más escultores, más allá de la corte, las academias y los principales centros artísticos. Andrés de Carvajal y Campos (1709-1779), uno de los nombres propios de la escultura española del XVIII, y uno de tantos que no aparecen en los manuales, vivió en una Antequera estratégicamente situada entre las ciudades de Granada, Sevilla, Córdoba y Málaga, que contaba además con escuela escultórica propia desde el siglo XVI. Se debió formar en la tradición escultórica de la ciudad. Su producción, junto a la de los Márquez, marcó el devenir artístico de la ciudad durante gran parte del siglo XVIII. Fernando Ortiz, los Asensio de la Cerda, los Carvajal y los Márquez<sup>97</sup> forman parte de esa historia de la escultura malagueña del XVIII que apenas se ha comenzado a escribir.

---

<sup>93</sup> MORENO DE SOTO, Pedro, "Manuel de Ávalos Pimentel, Alonso Gayón y los orígenes de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Caído de Osuna", *Semana Santa en Osuna*, Osuna, 2007. p. 57.

<sup>94</sup> cfr. VV. AA., op. cit. 1971, p. 258.

<sup>95</sup>cfr. MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier, op. cit. 1971, p. 81

<sup>96</sup> CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (Dir.), *Guía Artística de Málaga y su Provincia*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006, Vol. I, p. 103.

<sup>97</sup> FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael, "El hijo pródigo de una paternidad deseada. Diego Márquez y Vega y el Crucificado de la Misericordia de la parroquia de san Pedro de Antequera", *Revista de Estudios Antequeranos*, 2012 (en prensa).



(Fig.31) DIEGO DE MORA: *Cristo recogiendo sus vestiduras*. Granada, Convento de RR. MM Carmelitas de Nuestra Señora del Carmen.



(Fig.32) ANÓNIMO: *Cristo recogiendo sus vestiduras* “*Cristo del Mayor Dolor*”, Archidona (Málaga), iglesia de santa Ana



Carvajal creó al Cristo del Mayor Dolor en el año 1771 y lo donó a la Colegiata de San Sebastián de Antequera con la condición de que repicasen las campanas a su muerte<sup>98</sup> (Fig. 33). No sabemos si puso tanto empeño en él con el objetivo de ganarse la entrada directa al cielo, pero lo cierto es que se ganó una plaza en la Historia del arte, de la que todavía no es titular.

El Cristo del Mayor de Antequera por su perfección técnica, el acabado de su policromía, lo armónico de sus proporciones, lo visualmente bello que es, la marea de fe que arrastra debido a sus valores devocionales y el impacto que provocó en obras posteriores, hacen de él una de las mejores esculturas que la centuria de la ilustración nos ha dejado. Dentro de los que recogen sus vestiduras seguramente sea el más conseguido de todos.

Antequera contaba con imágenes de devociones ancestrales, pero el Cristo del Mayor Dolor y la cuidada campaña publicitaria que se desarrolló en torno a él pronto vieron sus frutos, en cuestión de pocos años se convirtió en el punto de mira de las peticiones de los antequeranos y de los vecinos de las poblaciones de alrededor. Aunque no contó con cofradía propia hasta mediados del siglo XX, desde su llegada a la colegiata los canónigos fundaron un caudal encargado de gestionar los bienes de la imagen. Según el profesor Sánchez López, fue el propio Cabildo colegial el que encargó grabar la sagrada imagen en varias estampas desde 1773. El autor no fue otro que Juan Antonio Salvador Carmona<sup>99</sup>, a quien siguió su hermano Manuel dos años después, en una composición idéntica, esta vez sobre dibujo de Antonio González Velázquez<sup>100</sup>. El gusto clasicista que impregna la estampa no encajaba bien con el gusto popular, ajeno a los preceptos ilustrados y aún anclados al gusto barroco, y lo cierto es que fuera por gusto o por liquidez, las siguientes estampas fueron encargadas en Granada y Antequera y dentro de un estilo nítidamente

---

<sup>98</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, “Imago Imaginis. Un ejemplo de propaganda visual bajo las ópticas popular y culta” *Pregón*, 1997, pp. 31- 47.

<sup>99</sup> IZQUIERDO, Francisco, *La estampa devota granadina*. Siglos XVI al XIX. Catálogo de la exposición, Museo-Casa de los Tiros, Granada, 2003, p. 152.

<sup>100</sup> cfr. SÁNCHEZ López, Juan Antonio, op. cit. 1997, pp. 38-44.

barroco<sup>101</sup>. Al socaire de la devoción al Cristo antequerano, se reactivó el culto del Cristo arrastrado del Mayor Dolor de Mora, conociéndose entre 1806 y 1822 hasta tres tiradas distintas de estampas en Granada<sup>102</sup>.



(Fig.33) ANDRÉS DE CARVAJAL Y CAMPOS: *Cristo recogiendo sus vestiduras* “Cristo del Mayor Dolor”. Antequera (Málaga), colegiata de san Sebastián

La imagen no solo se convirtió en un punto de referencia devocional, sino que en varias poblaciones cercanas se esculpieron imágenes, denominadas del Mayor Dolor. El Cristo a Gatas, fechado hacia 1700, interpretación directa del de Antequera, por lo que pensamos

---

<sup>101</sup> La firmada en Granada por Manuel Ribera en 1792, y otra posterior atribuida al grabador Francisco de Torres, copia más tosca de la anterior. cfr. SÁNCHEZ López, Juan Antonio, op. cit. 1997, pp. 44-45.

<sup>102</sup> La firmada por G. G. Merino en 1806; otra de 1811 grabada por G. Felipe Vallejo; y una tercera anónima fechada en 1822. cfr. IZQUIERDO, Francisco, op. cit., pp., 152, y 242. y CABRERIZO HURTADO, Jorge Jesús, “La estampa de devoción en la Granada del siglo XIX”, *Alonso Cano. Revista Andaluza de Arte*. Revista digital: <http://www.alonsocano.tk>. Granada, 8, 4º trimestre, 2005. p. 10.



que habría que mover la fecha de realización casi un siglo, conservado en el santuario del Carmen, Rute (Córdoba)<sup>103</sup>; El Cristo del Mayor Dolor conservado en la ermita de san Sebastián, Benamejí (Córdoba); Jesús de la Humillación obra de Pedro Muñoz de Toro y Borrego, del primer tercio del siglo XIX, en la parroquia de san Mateo apóstol, de Lucena (Córdoba)<sup>104</sup> (Fig. 34) y el Jesús del Mayor Dolor de Lorenzo Cano (Fig. 35), realizado en 1814, conservado en la iglesia de la Concepción de Écija<sup>105</sup> (Sevilla), suponen la consolidación y difusión del modelo de Carvajal. Si en los siglos pretéritos la relación entre obra literaria y artista era muy estrecha, durante el siglo XVIII y posteriores, los creadores partirán de modelos reales persistentes. La centuria supuso la consolidación del modelo escultórico, en un primer momento a partir de los modelos de los Mora y desde el último tercio según el prototipo de Cristo recogiendo las vestiduras de Carvajal. Unas sólidas bases doctrinales, el abanico de posibilidades en su representación, su estrecha relación con la élite intelectual y lo propenso del momento a la meditación en soledad han hecho de Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación uno de los modelos iconográficos, fuera de las tradicionales representaciones de la pasión de Cristo, mas intelectualizados, difundidos y poco estudiados de la Historia del Arte. Nos sumamos a lo dicho por Mâle, “El siglo XVII no ha creado imagen más desgarradora que este Cristo que se arrastra en su sangre”<sup>106</sup>.

#### 4.7. La estética colonial

Los territorios españoles en las Indias no fueron ni mucho menos ajenos a lo que se estaba desarrollando en la metrópoli, si bien es cierto que el desarrollo del tema iconográfico, Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación, fue más tardío.

---

<sup>103</sup> VILLAR MOVELLÁN, Alberto (Dir): *Guía artística de la provincia de Córdoba*, Córdoba: Universidad de Córdoba, 1995.p. 673.

<sup>104</sup> cfr. VILLAR MOVELLÁN, Alberto, op. cit., p. 596.

<sup>105</sup> GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: “Una obra inédita de Lorenzo Cano. Jesús del Mayor Dolor de Écija”, *Laboratorio de Arte*, 13, 2000, pp. 193-206.

<sup>106</sup> cfr. MÂLE. Emile, op. cit., p. 248.

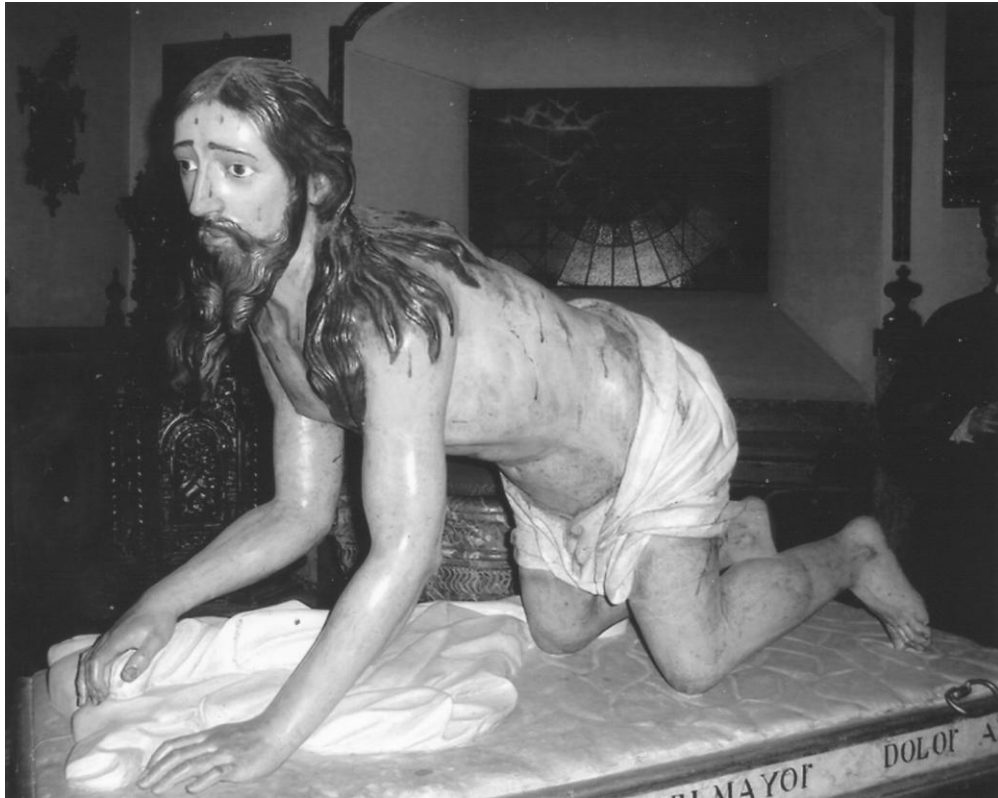
Varios serían los factores artísticos o culturales a tener en cuenta a la hora de perfilar el desarrollo del modelo en las Indias. Por un lado la llegada masiva de obras de arte, pinturas y esculturas, a través de la Casa de la Contratación, primeramente desde Sevilla y a partir 1717 desde Cádiz, salidas fundamentalmente de los obradores andaluces, pero también grabados llegados desde todos los rincones de Europa. Y por otro, la destacada presencia en la evangelización de América de la compañía de Jesús, verdadera impulsora del tema, que vio subrayada su trascendencia en su difusión con el establecimiento en el nuevo continente de Diego Álvarez de Paz<sup>107</sup>, uno de los más importantes teólogos jesuitas y autor en 1620 de unas sentidas y citadísimas *Meditaciones*, en latín, que constituyeron la piedra angular del posterior desarrollo artístico del tema.



(Fig.34) PEDRO MUÑOZ DE TORO Y BORREGO: *Cristo recogiendo sus vestiduras* “Cristo de la Humillación”. Lucena (Córdoba), iglesia mayor parroquial de san Mateo

---

<sup>107</sup> Diego Álvarez de Paz estudió en el colegio jesuita de Alcalá de Henares, completó estudios religiosos en el Colegio Máximo de San Pablo de Lima. Rector y fundador de varios colegios jesuitas en Lima, Cuzco y Quito, llegó a ser provincial del Perú en 1617, falleciendo en Potosí en 1620. O'NEILL, Charles. E y DOMÍNGUEZ, Joaquín María (Dir.), *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 2001, t. 1 pp. 94-95.



(Fig.35) LORENZO CANO: *Cristo del Mayor Dolor*. Écija (Sevilla), iglesia de la Concepción

Como en el caso español, convivieron tanto las representaciones de Cristo recogiendo sus vestiduras en pie, tal es el caso del cobre del pintor novohispano Basilio Fernández de Salazar del Museo Diocesano de Málaga<sup>108</sup>, la veneradísima pintura del Señor de Huanca, en el Perú o el lienzo de la iglesia de la Merced de Cuzco obra del pintor español afincado en América Juan de Calderón<sup>109</sup>, como caído o arrastrado, mucho más frecuente.

La estética colonial, mucho más expresiva y directa, mezcla de elementos indígenas y españoles, confiere al tema de unos rasgos singulares que le apartan un tanto del estilo de la metrópoli mucho más intelectualizado, donde prima fundamentalmente lo bello y proporcionado. Es aquí donde nos encontramos el realismo más exacerbado, el “Naturalismo abusivo”, como lo denominó Moreno

---

<sup>108</sup> BAREA AZCON, Patricia, “Pintura virreinal mexicana en Andalucía”, *Alonso Cano. Revista Andaluza de Arte*, 7, 2005, p. 6.

<sup>109</sup> MESA, José de, y GISBERT, Teresa, *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima: Fundación Augusto N. Wiese Banco Wiese Ltda., 1982, p. 125.

Villa<sup>110</sup>, con Cristos tremendamente ensangrentados, que rozan lo morboso con sus espaldas descarnadas, cuajadas de heridas, con regueros de sangre que bañan toda su anatomía. Recurso que si bien aparece en España sobre todo a partir del siglo XVIII, es en las colonias donde adquiere un mayor desarrollo.

La producción se centró únicamente en dos tipologías, la que muestra a Cristo caído apoyando sus manos sobre el pavimento, y en la que se presenta a Cristo caído con un marcado arqueamiento del tronco, desde los hombros hasta las rodillas, apoyando las manos sobre el suelo o recogiendo el paño a una corta distancia del piso.

Si comenzamos nuestro recorrido por los ejemplares localizados en Sudamérica, del modelo de Cristo caído que lo representa con la espalda curva, encontramos obras fundamentalmente en los antiguos virreinos de Perú y Nueva Granada, y en la Real Audiencia de Quito, en el arco que comprende los actuales países de Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia. A la ciudad de Santa Fe de Bogotá, sede episcopal, y centro administrativo de primer orden, pertenece el pintor Gregorio Vázquez de Arce y Cevallos<sup>111</sup>, de familia sevillana emigrada a América, es considerado como el mejor pintor de la época colonial colombiana. Para la iglesia parroquial de la Calera en Cundinamarca pintó una pequeña serie compuesta de cuadro lienzos con escenas de la pasión de Cristo, en donde dedica un cuadro a Cristo recogiendo las vestiduras, del que conservamos dibujo preparatorio. En general, la composición recuerda al grabado de Cornelis Galle “El Viejo” (1576-1650) *Cornelis Galle O Tristissimum Spectaculum*, (Fig. 2), el arqueamiento de la espalda los brazos rectos apoyados en el suelo, pero muy transformada. Las otras dos obras que pertenecen a este grupo son de carácter bien distinto. Tanto la pequeña imagen de Cristo recogiendo las vestiduras del Museo Nacional de Arte de Bolivia (Fig. 3), como la tabla dieciochesca, de propiedad privada, son un buen ejemplo de que el tema no quedó restringido a los altares de las iglesias sino que se introdujo al ámbito de las devociones privadas en obras de pequeño formato y materiales

---

<sup>110</sup> MORENO VILLA José, *La escultura colonial mexicana*, México: Colegio de México, 1942. p. 58.

<sup>111</sup> PIZANO, Roberto, *Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos*, París: Camilo Bloch, 1926.

pobres, de ahí ese estilo popular, casi artesanal, que muestran. Ambas siguen el modelo de Cristo encorvado que popularizara la estampa de Galle, mucho más visible en el caso de la escultura, la cual repite puntualmente el original, salvo en la posición de la cabeza de Cristo, que gira hacia el frente.

Del segundo modelo, el Cristo caído con la espalda recta, participan una serie de obras localizadas en los antiguos virreinos de Perú y Nueva España, además de Centroamérica, lugar donde floreció singularmente el arte de la escultura<sup>112</sup>. Todas ellas presentan un conocimiento más o menos directo del grabado de *La Flagelación* de Johan Sadeler, ya que como se aprecia en la estampa no representan literalmente a Cristo arrastrándose recogiendo las vestiduras, como en los casos españoles, sino caído durante la flagelación.

En tierras de los antiguos virreinos de Perú y Nueva Granada encontramos el ejemplar de la basílica de la Candelaria de Medellín, de origen quiteño y fechable en el siglo XVIII. Cristo se presenta caído apoyándose en el suelo sobre sus antebrazos y sus rodillas. La imagen debió de gozar de una importante veneración, pues encontramos interpretaciones similares del tema en otros templos geográficamente cercanos, como el venerado en la iglesia del Rosario de El Retiro, en la de santa Ana de Sabaneta, en la parroquial de Amagá, y en la concatedral de san Nicolás el magno de Rionegro, No cabe duda que tal proliferación de imágenes también estaría alentada por la cercana presencia del Señor Caído de Girardota, de origen quiteño y fechada en 1799.

Sin embargo la actual disposición, muy similar al ejemplo de la Candelaria de Medellín se la debe al obispo Herrera Restrepo en 1890, ya que anteriormente se representaba caído de costado. Quizá este cambio se debió al querer acercar iconográficamente ambas imágenes, lo cual probaría el éxito popular que disfrutó esta iconografía. Prueba de su éxito es su difusión por otras zonas geográficas de la actual Colombia, encontrando imágenes similares en la basílica del Rosario de Chiquinquirá y en la iglesia de san Jorge en Cartago.

---

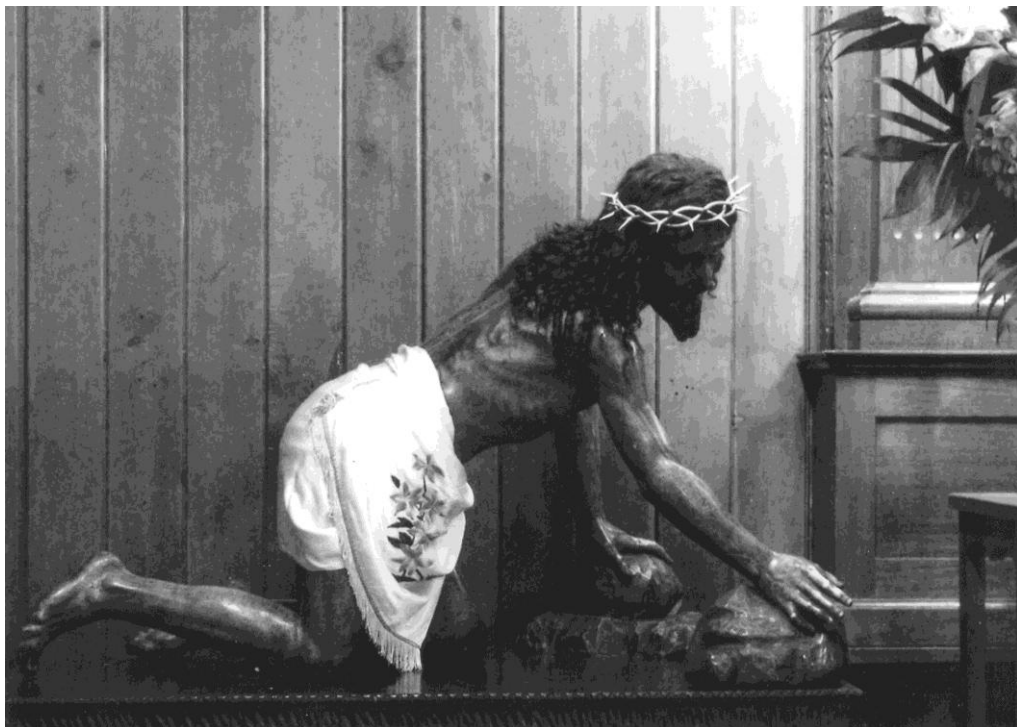
<sup>112</sup> GUTIÉRREZ. Ramón (Coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid: Cátedra, 1995. pp. 229 y ss.

Más al norte la citada estampa de Sadeler influiría claramente en el lienzo de Cristo recogiendo sus vestiduras de la iglesia de la Merced de Nueva Guatemala, la imagen de la iglesia de la Merced de Antigua Guatemala (Fig. 36) y en menor medida en el de la iglesia de Candelaria, de la misma ciudad. A este grupo cabría añadir el simulacro de Cristo caído que se venera en los templos de santa Teresa (Fig. 37) y santo Domingo de la nueva ciudad de Guatemala. En ellas si bien en general coincide con Cristos anteriores, la del templo dominicano sí hace el gesto de recoger las vestiduras del suelo con su mano izquierda que se retrasa levemente respecto a la derecha que se encuentra más adelantada, con lo que le emparentaría lejanamente con ciertas representaciones hispánicas. No obstante el rasgo más característico de esta imagen es su desgarrado realismo casi hiriente con que está concebida. La anatomía de Cristo queda literalmente desfigurada por las huellas de los flagelos, los ríos de sangre manan de su espalda totalmente descarnada empapando el paño de pureza y deslizándose por brazos y piernas, la espalda como dirían los místicos en una sola llaga.



(Fig. 36). ANÓNIMO: *Cristo caído*. Antigua Guatemala (Guatemala), iglesia de la Merced

En tierras mexicanas, volvemos a encontrar representaciones escultóricas semejantes como la del templo de Santiago apóstol en San Cristóbal de las Casas. Ésta última muestra ciertas particularidades tales como que aparezca Cristo caído junto a la columna baja o que adelante el brazo derecho en ademán de recoger con la mano las vestiduras, que serían un postizo de tela natural, que le hacen emparentar con las imágenes, que encabezadas por la del Cristo del Mayor Dolor de Antequera, se distribuyen por Andalucía central desde el siglo XVIII hasta el siglo XIX. No obstante el impacto visual de la estampa de Galle, con su clara lectura entendible para todos, fue tal, que su presencia también se dio por estas regiones, seguramente canalizada desde la propia orden jesuíta. Sirvamos como ejemplo del cuadro con forma de hexágono irregular conservado en la sacristía de la antigua casa profesa de la Compañía de ciudad de México, que calca literalmente dicha estampa.



(Fig. 37). ANÓNIMO: *Cristo caído*. Ciudad de Guatemala (Guatemala), iglesia de santa Teresa







## A modo de conclusión

**C**uando el presente trabajo solo era un proyecto, el número de obras conocidas que presentaban a Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación era mínimo. Actualmente podemos hablar de un modelo de amplia difusión internacional, perfectamente establecido desde finales del siglo XV, con varias variantes iconográficas que hasta el momento no se habían considerado. Partiendo de la posición totalmente erguida hasta que casi toca con la cabeza el suelo, cinco son las variantes que la Historia del Arte ha visto representadas.

La crítica especializada consideraba que el modelo era uno de los mejores exponentes de los ideales contra reformistas. Ahora sabemos que desde finales de la edad media se establecieron precedentes grabados y literarios que asentaron un punto de inicio al modelo iconográfico. Obras publicadas entre 1377 y 1800 recogen el momento tratado. Algunas de estas obras fueron auténticos “best seller” del momento. Desde un punto de vista literario, cinco son también los matices que ayudan a construir la escena: autores que reseñan como a Cristo se le indica que se vista; autores que solo

indican que se viste; pasajes en los que “busca” las vestiduras; textos en los que se “inclina”, “agacha” o “recoge”; y aquellas obras en las que Cristo “cae a tierra” y “se arrastra”. El momento fue tratado tanto por los escritores como por los artistas más representativos e influyentes de las diferentes épocas. Desde la Edad Media hasta la primera mitad del siglo XVI, será a los franciscanos a los que se asocie el concepto y representación de Jesús recogiendo sus vestiduras. Desde la segunda mitad del XVI en adelante un cúmulo de circunstancias varias relacionan el modelo con la Compañía de Jesús. La obra de La Puente, con sus más de 300 ediciones establece un modelo iconográfico definido.

Las fuentes grabadas se pueden clasificar en dos grupos: aquellas que trataban los temas más desiguales, pero que presentaban figuras con colocaciones corporales similares a la del presente estudio, y que en algunos casos fueron precedentes directos de algunos modelos de Cristo; y aquellas obras que presentan a Jesús recogiendo sus vestiduras.

Desde muy pronto en España son comunes las representaciones de Jesús arrodillado recogiendo sus vestiduras, es el modelo típicamente nacional. El prototipo que realmente triunfará y encontrará una amplia difusión será el flamenco, aquel que presenta las rodillas en el suelo y arquea o extiende el cuerpo para recoger sus vestiduras. La confluencia de artistas y estampas flamencas en la península desbancarán a los precedentes arrodillados nacionales, quedando reflejadas las tres variantes flamencas en las obras conservadas. La ciudad de Sevilla será el punto de partida de los modelos en España. Desde allí obras literarias, obras plásticas y artistas viajaron a las Indias llevándose consigo el modelo iconográfico. La difusión por Sudamérica será muy amplia, y algo tuvo que ver también el establecimiento del jesuita Álvarez de Paz por aquellas tierras. En la corte y en Castilla en general, aunque contaron con sus representaciones de Jesús recogiendo sus vestiduras, los ejemplos son mínimos. Si Sevilla fue el gran centro introductor, Granada será el que difunda el modelo por un amplio territorio geográfico.

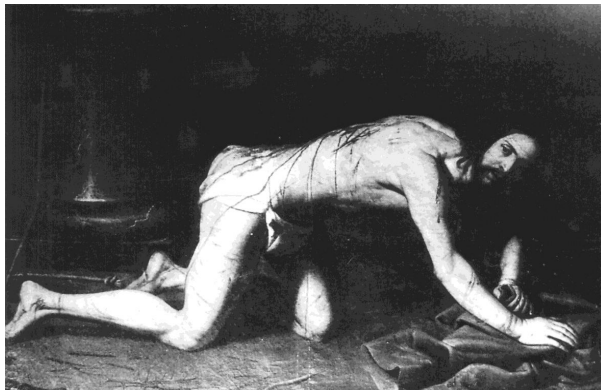
Si durante los siglos XVI y XVII preferentemente encontramos tablas, telas y grabados, el siglo XVIII supondrá la consolidación de los modelos escultóricos, y la difusión pública del mismo. La primera mitad de la centuria viene marcada por los modelos de los “Mora”, mientras que la segunda, y también durante el XIX, supondrá la consagración del prototipo del antequerano Andrés de Carvajal. El artista de los siglos XVI y XVII partía de prototipos literarios, el del XVIII lo hacía de las obras materiales conservadas. Un modelo con tan amplia tradición no cayó en el olvido, y se siguió produciendo durante los siglos XIX y XX.





## Catálogo

ESPAÑA.



1.

**ANTONIO ÁRIAS  
FERNÁNDEZ, 1614-1684:**  
*Cristo recogiendo sus  
vestiduras, 1641-1660.*

Óleo sobre lienzo. Madrid,  
convento de RR. MM.  
Jerónimas del Corpus Christi.



2.

**MATEO CEREZO “EL VIEJO”, 1614-1684 (Atrib.):**  
*Cristo recogiendo sus vestiduras, 1641-1660.*

Óleo sobre lienzo. Briones (La Rioja), parroquia de Nuestra Señora de la Asunción.



3.

**ANÓNIMO: Cristo recogiendo sus vestiduras,**  
siglo. XVII.

Óleo sobre lienzo. Constantina (Sevilla), Convento RR. MM. Jerónimas de Nuestra Señora de los Ángeles. Procedencia: Medinaceli (Soria), Convento de San Román.

4.

**ANÓNIMO: Cristo recogiendo sus vestiduras,** siglo. XVII.

Óleo sobre lienzo. Encinacorba (Zaragoza), iglesia de santa María.



5.

**BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO, 1617-1682:**

*Cristo después de la flagelación consolado por dos ángeles*, 1665.

113 x 147.3 cm, óleo sobre lienzo. Boston (Estados Unidos de América), Museum of Fine Arts.



6.

**BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO, 1617-1682:**

*Cristo recogiendo sus vestiduras*, h.1670.

Óleo sobre lienzo. Illinois (Estados Unidos de América), Krannert Art Museum and Kinkead Pavillion.



7.

**PEDRO ATANASIO BOCANEGRA, 1638-1689 (Atrib.):** *Cristo recogiendo sus vestiduras*, 1670-1689.

124 x 167 cm, óleo sobre lienzo. Granada, convento de RR. MM. franciscanas de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción.

8.

**ANÓNIMO:** *Cristo recogiendo sus vestiduras*, Siglos XVII – XVIII.

Óleo sobre lienzo. Granada, Convento de RR. MM. clarisas de Santa Isabel de los Reyes.

9.

**ANÓNIMO:** *Cristo recogiendo sus vestiduras*, Siglos XVII – XVIII.

Óleo sobre lienzo. Granada, convento de RR. MM. dominicas de La Piedad.

10.

**ANÓNIMO:** *Cristo recogiendo sus vestiduras*, Siglos XVII – XVIII.

Óleo sobre lienzo. Granada, Convento de RR. MM. cistercienses de San Bernardo.

11.

**ANÓNIMO:** *Cristo recogiendo sus vestiduras*, Siglos XVII – XVIII.

Óleo sobre lienzo. Granada, Convento de RR. MM. jerónimas de San Jerónimo.

12.

**ANÓNIMO:** *Cristo recogiendo sus vestiduras*, Siglos XVII – XVIII.

Óleo sobre lienzo. Granada, RR. PP. agustinos, iglesia del Corpus Christi “Los Hospitalicos”.





13.

**ANÓNIMO:** *Cristo  
recogiendo sus vestiduras,*  
1651-1700.

Óleo sobre lienzo.

Montilla (Córdoba), convento  
de RR. MM. concepcionistas  
de Santa Ana.



14.

**ANÓNIMO:** *Cristo  
recogiendo sus vestiduras,*  
1651-1700.

Óleo sobre lienzo.

Colección Privada. *Procedencia:*  
mercado del arte, Madrid 1984.



15.

**ANÓNIMO:** *Cristo  
recogiendo sus vestiduras,*  
Siglos XVII – XVIII.

Óleo sobre lienzo.

Granada, Convento de RR.  
MM. franciscanas de Nuestra  
Señora de la Inmaculada  
Concepción.



16.

**ANÓNIMO:** *Cristo recogiendo sus vestiduras*, Siglo XVII.

Óleo sobre lienzo.

Antequera (Málaga), iglesia parroquial de san Pedro.



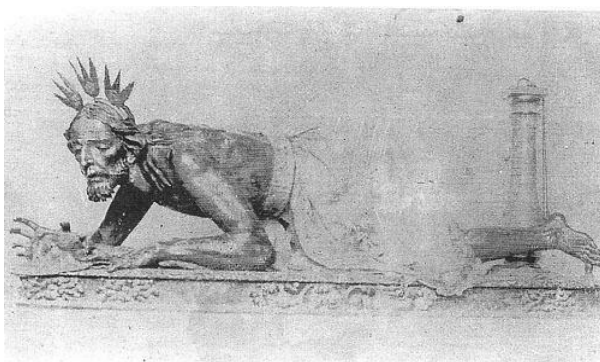
17.

**ANÓNIMO:** *Cristo recogiendo sus vestiduras*, Siglo XVII.

Óleo sobre lienzo. Andujar (Jaén), iglesia parroquial de san Miguel Arcángel.

18. **ANÓNIMO:** *Cristo recogiendo sus vestiduras*, Siglo XVII.

Óleo sobre lienzo. Córdoba, convento de RR. MM. carmelitas de Santa Ana.

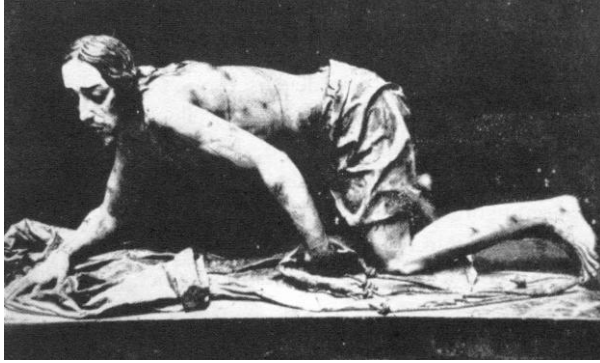


19.

**ANÓNIMO:** *Cristo recogiendo sus vestiduras*, 1651-1700.

Madera policromada.

Jaén, Iglesia de la Merced (Desaparecido).



20.

**JOSÉ DE MORA, (1642-1724): *Cristo Recogiendo su Túnica*, 1685-1704.**

Madera policromada.

Granada, parroquia del Salvador (Desaparecido).



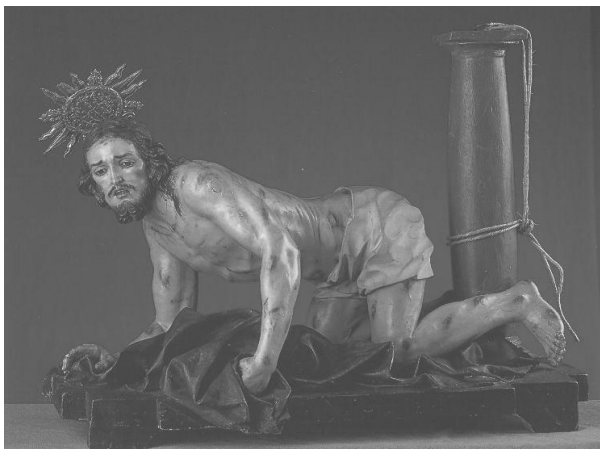
21.

**ALONSO GAYÓN: *Jesús caído*, 1703.**

Madera policromada.

Osuna (Sevilla), iglesia de la Asunción.

Originariamente representaba el misterio, obra también de Gayón, de Jesús caído recogiendo sus vestiduras después de ser flagelado. Hoy es un Cristo caído con la cruz al hombro.

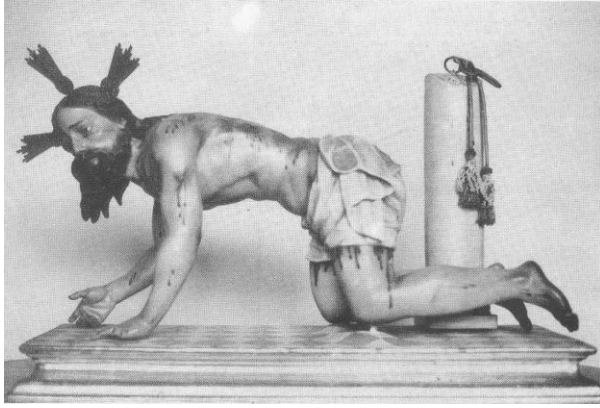


22.

**DIEGO DE MORA, 1658-1729: *Cristo recogiendo sus vestiduras*, 1701-1716.**

44 x 66 x 30 cm, madera policromada.

Granada, convento de RR. MM carmelitas de Nuestra Señora del Carmen.



23.

**ANÓNIMO:** *Cristo recogiendo sus vestiduras*, siglo XVIII.

Madera policromada.

Granada, Carmen de los Mártires, Colección Falla.

24.

**MARTÍN DE PINEDA:** *Cristo caído recogiendo las vestiduras*, 1729.

Fresco. Granada. Iglesia de san Miguel Bajo.

25. **ANÓNIMO:**

*Cristo recogiendo sus vestiduras*, siglo XVIII.

Óleo sobre lienzo. Archidona (Málaga), iglesia de la Victoria.



26.

**ANÓNIMO:** “*Cristo del Mayor Dolor*”, siglo XVIII.

Madera Policromada.

Archidona (Málaga), Iglesia de Santa Ana. Procedencia: Ermita de la Columna; Colección Particular.



27.

**ANDRÉS DE CARVAJAL Y CAMPOS, 1709-1779:** *Cristo recogiendo sus vestiduras “Cristo del Mayor Dolor”, 1771.*

Madera Policromada y pasta.

Antequera (Málaga), colegiata de san Sebastián.



28.

**JUAN ANTONIO SALVADOR CARMONA, 1740-1805:** *Cristo del Mayor Dolor, Antequera, 1773.*

27 x 19.1 cm, calcografía.

Granada, Museo Casa de los Tiros.

29.

**MANUEL SALVADOR CARMONA, 1734-1820:** *Cristo Del Mayor Dolor, Antequera, 1775.*

31.7 x 19.2 cm, calcografía. Madrid, Biblioteca Nacional.



30.

**MANUEL RIBERA:** *Cristo del Mayor Dolor, Antequera, 1792.*

Calcografía.

31.

**FRANCISCO DE TORRES, act. 1784-1800 (Atrib.):** *Cristo del Mayor Dolor, Antequera, 1792-1800.* Calcografía



32.

**ANÓNIMO:** *Cristo recogiendo sus vestiduras "Cristo a gatas", posterior a 1771.*

Madera policromada.

Rute (Córdoba), santuario de Nuestra Señora del Carmen.



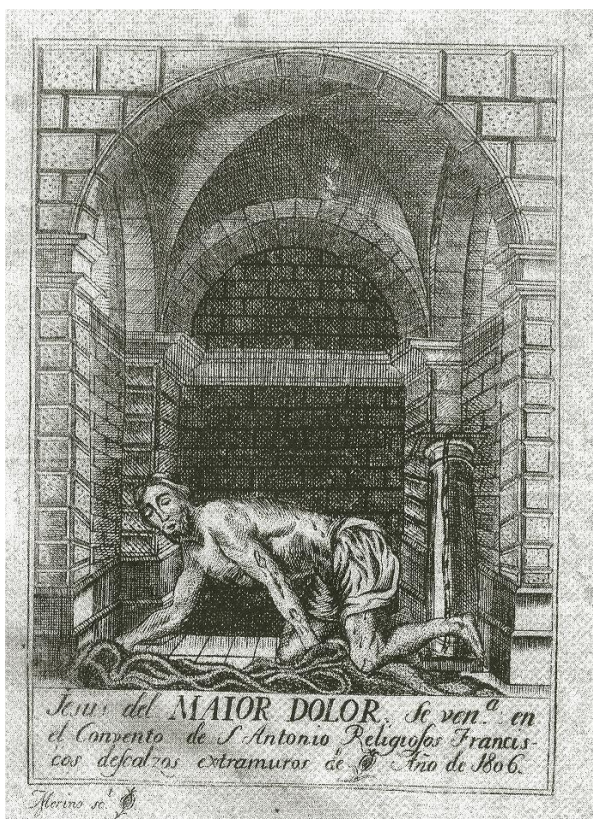


33.

**ANÓNIMO:** *Cristo recogiendo sus vestiduras* “*Cristo del Mayor Dolor*”, posterior a 1771.

Madera policromada.

Benameji (Córdoba), ermita de san Sebastián.

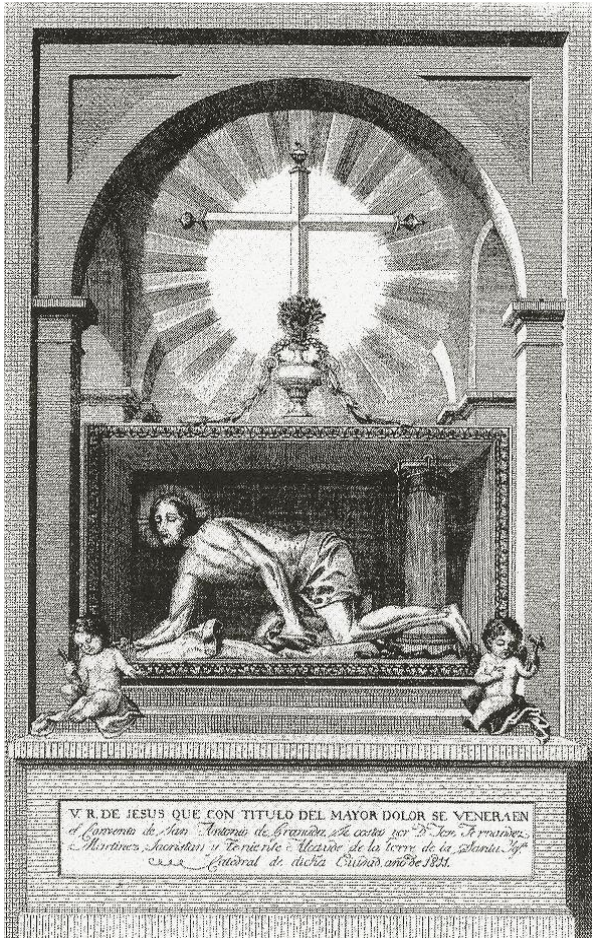


34.

**G. G. MERINO,** act 1804-1807: *Cristo del Mayor Dolor, Granada*, 1806.

13,8 x 10,3 cm, calcografía.

Granada, Museo Casa de los Tiros.



35.

**G. FELIPE VALLEJO**, act 1811-1829: *Cristo del Mayor Dolor, Granada*, 1811.

80,6 x 19,2 cm, calcografía.

Granada, Museo Casa de los Tiros.



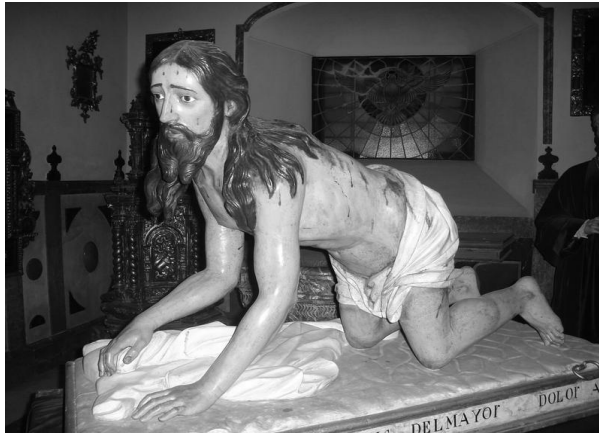
36.

**PEDRO MUÑOZ DE TORO Y BORREGO**:  
*“Cristo de la Humillación”*,  
 primer tercio del siglo XIX.

Madera policromada.

Lucena (Córdoba), iglesia mayor de san Mateo.





37.

**LORENZO CANO:** *Cristo recogiendo sus vestiduras* “*Cristo del Mayor Dolor*”, 1814.

Madera policromada.

Écija (Sevilla), iglesia de la Concepción.



38.

**ANÓNIMO:** *Cristo del Mayor Dolor, Granada*, 1822.

Grabado a Buril.

Granada, Museo Casa de los Tiros.

## EUROPA

### Bélgica/Flandes



39.

**JOHAN SADELER I, 1550-1600: *Flagelación*, 1570-1600.**

44.0 x 29.2 cm. Grabado a buril. San Francisco (Estados Unidos de América), Museum of Fine Arts. Sobre cuadro perdido de Christoph Schwart.

40.

**ADRIEN COLLAERT, 1560-1618: *Flagelación*, siglos XVI-XVII.**

Grabado a Buril. Copia del n° 40.

41.

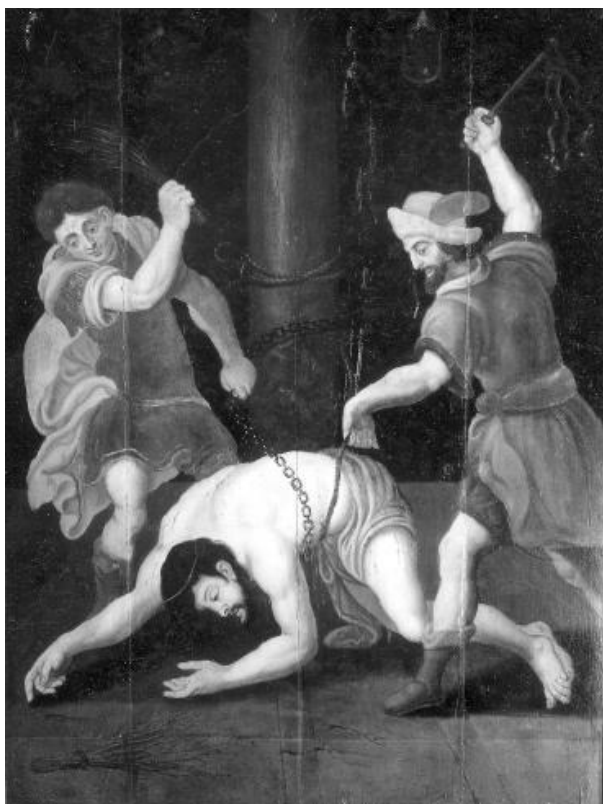
**ANÓNIMO: *Flagelación*, siglo. XVI.**

Grabado a buril. Copia del n° 40.

42.

**RAPHAEL SADELER I, 1560/1-1628: *Flagelación***, siglos XVI-XVII.

Grabado a buril. Cambridge. Copia del n° 40.



43

**ANÓNIMO: *Flagelación***, siglo. XVI.

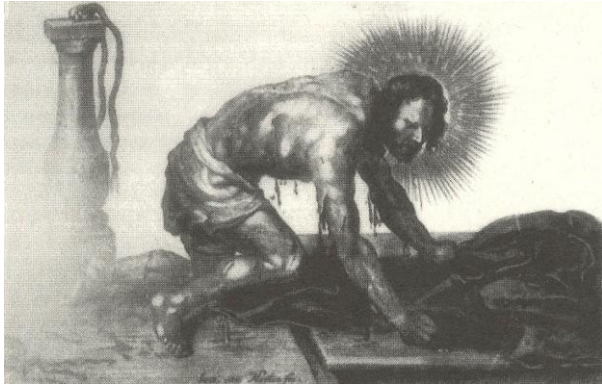
85 x 65 cm, óleo sobre tabla.  
Aalst (Bélgica), monasterio  
*Zwartzusters*.



44.

**A. GOETIERS (1637-1686):  
*Cristo recogiendo sus  
vestiduras "O Tristissimum  
Spectaculum"***, 1670-1686.

Grabado a buril. Colección  
privada. Procedencia: mercado  
del arte, Bruselas (Bélgica)  
2008.



45.

**JOANNES VAN MERLEN:**  
*Cristo recogiendo sus vestiduras*, anterior a 1659.

Grabado a buril.



46.

**ABRAHAM VAN DIEPENBEECK, 1596-1675**  
(Atrib.): *Cristo recogiendo sus vestiduras*, 1641-1660.

34 x 50 cm, óleo sobre tabla.  
Colección privada.



47.

**ANÓNIMO:** *Cristo recogiendo sus vestiduras*, siglo XVII.

39.5 x 60.5 cm, Óleo sobre tabla. Bruselas (Bélgica), Centro de Asistencia Social. Procedencia: Hospital de San Pedro.





48.

**ANÓNIMO:** *Cristo recogiendo sus vestiduras*, siglo XVII.

83.5 x 105.5 cm, Óleo sobre lienzo.

*Jabbeke (Bélgica), iglesia de San Blas.*



**49. ANÓNIMO:** *Cristo recogiendo sus vestiduras*, siglo. XVII.

37 x 52 cm, Óleo sobre lienzo. Brujas (Bélgica), monasterio agustino de *Zwartzusters*.



50.

**ANÓNIMO:** *Cristo recogiendo sus vestiduras*, 1641-1700.

7,4 x 20,8 cm, dibujo sobre pergamino.

*Saint Trude (Bélgica), monasterio franciscano de Minderbroeders.*



51. ANÓNIMO: *Cristo recogiendo sus vestiduras*, 1641-1700.

5,4 x 7 cm, dibujo sobre papel.

Saint Trude (Bélgica),  
monasterio franciscano de  
*Minderbroeders*.



52.

**GÉRARD SEGHERS, 1591-1651:** *Cristo recogiendo sus vestiduras*, 1620-1625.

Óleo sobre lienzo. Reims  
(Francia) Museo de Bellas  
Artes.



53.

**GÉRARD SEGHERS 1591-1651:** *Cristo recogiendo sus vestiduras*, 1620-1625.

Óleo sobre lienzo. Nancy  
(Francia) Museo de Bellas  
Artes.

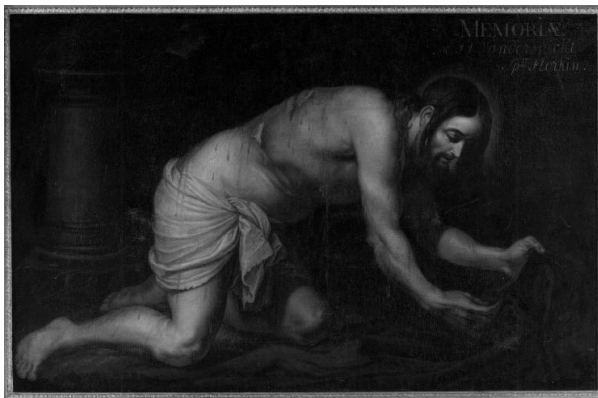


54.  
**BALTHASAR LAUWERS**  
(1578-1645): *Cristo  
recogiendo sus vestiduras*,  
1630-1650.

Grabado a buril.



55.  
**JOANNES GALLE** (1600-  
1676): *Cristo recogiendo sus  
vestiduras*. Grabado a buril.



56.  
**ABRAHAM VAN  
DIEPENBEECK: 1596-1675**  
(Atrib.): *Cristo recogiendo  
sus vestiduras*, 1641-1660.

92 x 142 cm, óleo sobre lienzo.  
Bruselas, Begijnhof (Bélgica),  
iglesia de san Juan Bautista.



57.

**ANÓNIMO:** *Cristo recogiendo sus vestiduras*, siglo. XVII.

50.4 x 68.8 cm, óleo sobre lienzo. Bruselas (Bélgica), Centro público de asistencia social. Procedencia: Hospital de San Juan de Bruselas.



58.

**ANÓNIMO:** *Cristo recogiendo sus vestiduras*, siglo. XVII.

Óleo sobre lienzo.

Saint Trude (Bélgica), monasterio franciscano de *Minderbroeders*.



59.

**ANÓNIMO:** *Cristo recogiendo sus vestiduras*, siglo. XVII.

18 x 24 cm, óleo sobre cobre. Colección privada. Procedencia: mercado del arte, Viena (Austria) 2005.





60.

**A. GOETIERS (1637-1686):**  
*Cristo recogiendo sus vestiduras “O Tristissimum Spectaculum”*, 1670-1686.

Grabado a buril. Colección privada. Procedencia: mercado del arte, Bruselas (Bélgica) 2008.

61.

**ANÓNIMO:** *Cristo recogiendo sus vestiduras*, siglo. XVII.

Catedral de Badajoz (España)

Alemania

62.

**CHRISTOPH SCHWARZ:** *Flagelación*, 1665

Desaparecido.



63.

**ANÓNIMO:** *Flagelación*,  
siglo. XVI-XVII

Óleo sobre tabla. Gross  
Osingen (Alemania), iglesia  
parroquial.



64.

**ANÓNIMO: *Flagelación*,**  
1590-1610.

Piedra. Munich (Alemania),  
Bayerisches Nationalmuseum.



65.

**ANÓNIMO: *Cristo***  
***flagelado*, 1700.**

Madera. Colonia (Alemania)  
Schnütwen Museum.

## Portugal



66. ANÓNIMO: *Cristo después de la flagelación consolado por dos ángeles*, Siglos XVII y XVIII.

Terracota policromada. Nueva York (Estados Unidos de América), Metropolitan Museum of Art

## LATINOAMÉRICA

### Bolivia



67.

ANÓNIMO: *Cristo recogiendo sus vestiduras*, Siglo XVIII.

Óleo sobre tabla. Colección Privada. Procedencia: mercado del arte, Potosí (Bolivia), 2007.



68.

**ANÓNIMO:** *Cristo recogiendo sus vestiduras*, Siglo XVIII.

Madera policromada. La Paz (Bolivia), Museo Nacional de Arte.

## Colombia



69.

**GREGORIO VÁZQUEZ DE ARCE Y CEBALLOS, 1638-1711:** *Cristo recogiendo sus vestiduras*, 1675-1700.

Óleo sobre lienzo. La Calera (Colombia), iglesia parroquial.



70.

**GREGORIO VÁZQUEZ DE ARCE Y CEBALLOS, 1638-1711: *Cristo recogiendo sus vestiduras*, 1675-1700.**

Dibujo sobre papel. *Santa Fe de Bogotá (Colombia), Museo de Arte Colonial.*



71.

**ANÓNIMO: *Cristo después de la flagelación*, Siglo XVIII.**

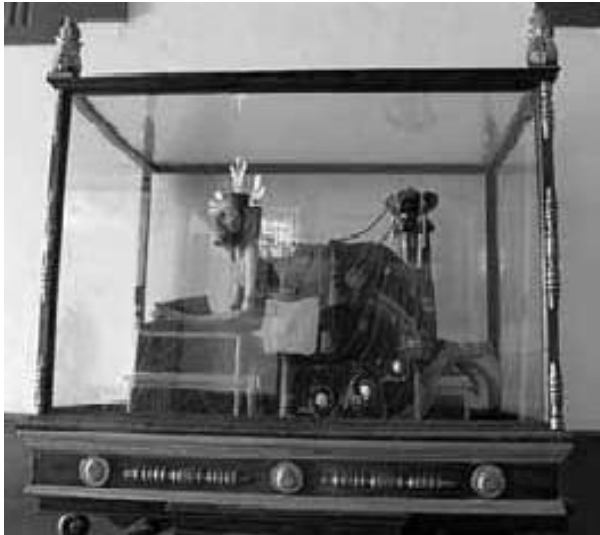
Madera policromada. Medellín (Colombia), basílica de la Candelaria.



72.

**ANÓNIMO: *Cristo después de la flagelación*, 1799.**

Madera policromada. Girardota (Colombia). Catedral. Procedencia: capilla don Manuel Lendoño.



73.

**ANÓNIMO:** *Cristo después de la flagelación*, siglos XVIII - XIX.

Madera policromada. El Retiro, (Colombia), iglesia del Rosario.



74.

**ANÓNIMO:** *Cristo después de la flagelación*, Siglo XVIII.

Madera policromada.

Rionegro, (Colombia), concatedral de san Nicolás.



75.

**ANÓNIMO:** *Cristo después de la flagelación*, siglos XVIII - XIX.

Madera policromada. Amagá, (Colombia), iglesia parroquial.

76.

**ANÓNIMO:** *Cristo después de la flagelación*, siglos XVIII - XIX.

Madera policromada. Sabaneta, (Colombia), iglesia del santa Ana.

77.

**ANÓNIMO:** *Cristo después de la flagelación,*

Madera policromada. Chiquinquirá, (Colombia), basílica del Rosario.

78.

**ANÓNIMO:** *Cristo después de la flagelación,*

Madera policromada. Cartago (Colombia), iglesia de san Jorge.

## Perú

79.

**ANÓNIMO:** *Cristo caído,* Siglo XVII- XVIII.

Madera policromada. Lima (Perú), iglesia de san Pedro.

## Guatemala

80.

**ANÓNIMO,** *Cristo flagelado,* siglo XVIII.

Óleo sobre lienzo. Nueva Guatemala (Guatemala), Iglesia de la Merced.

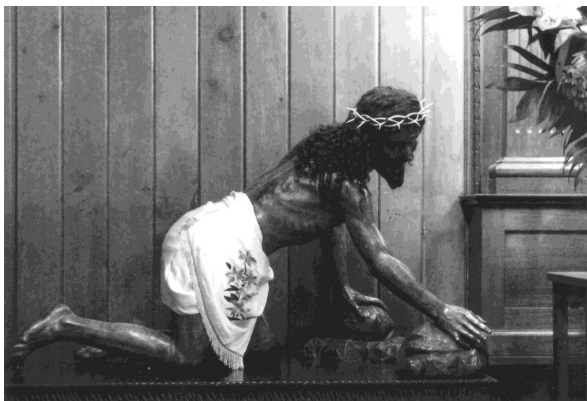


81.

**ANÓNIMO:** *Cristo caído*,  
Siglo XVIII.

Madera policromada.

Ciudad de Guatemala  
(Guatemala), iglesia de santo  
Domingo



82.

**ANÓNIMO:** *Cristo caído*,  
Siglo XVIII.

Madera policromada.

Ciudad de Guatemala  
(Guatemala), iglesia de santa  
Teresa



83.

**ANÓNIMO:** *Cristo caído*,  
Siglo XVIII.

Madera policromada. Antigua  
Guatemala (Guatemala), iglesia  
de la Merced.



84.

**ANÓNIMO, *Cristo flagelado***, siglo XVIII.

Óleo sobre lienzo. Nueva Guatemala (Guatemala), Iglesia de la Merced.

**México**



85.

**ANÓNIMO: *Cristo recogiendo sus vestiduras***, Siglos XVII - XVIII

Madera Policromada. San Cristóbal de las Casa (México), iglesia de Santiago apóstol



86

**ANÓNIMO: *Cristo recogiendo sus vestiduras***, Siglos XVII - XVIII

Óleo sobre lienzo. Ciudad de México (México), pinacoteca de la Casa Profesa.





## Anexo

### Repertorio cronológico de los pasajes literarios

**1377. BRÍGIDA DE SUECIA, Santa, *Celestiales revelaciones de santa Brígida princesa de Suecia*.** Consultada la edición de Madrid, 1901.

“Una vez libre las manos, mi Hijo se vistió como pudo y vi el lugar donde estaban sus pies, todo lleno de sangre, y por la que dejaban las huellas de mi Hijo, sabía yo sus pasos, porque al andar, dejaba la tierra empapada en ella. No le dieron espacio para que se vistiese, sino con gran prisa y a empellones, lo llevaron como a un ladrón, limpiándose él la sangre que tenía en los ojos.

Así que estuvo allí mi Hijo, desnúdóse él mismo de sus vestiduras, y decían los verdugos: Estas vestiduras son nuestras, que no se las ha de tornar a poner, porque está condenando a muerte. Y estando mi querido Hijo desnudo por completo, dióle uno de los que allí se hallaban, un paño con que cubrir parte de su desnudez, lo cual hizo con mucho contento”.

**1495. JIMÉNEZ DE PREJANO, Pedro, *Lucero de la vida cristiana*, Burgos, 1495.**

“Y desatado el señor de la columna traerlo así desnudo corriendo sangre por la casa cogiendo los paños y vestiduras que estaban derramadas por la casa. Míralo bien como esta tan afligido y atormentado y temblando de frío y considera bien todas las cosas y ave compasión de él”.

**1499. BUENAVENTURA, san/ PSEUDO-BUENAVENTURA, *Meditaciones de Passione Iesu Christi. En Contemplación de la Vida de Ntro. Sr. Jesucristo... dispuesta por san Buenaventura*, Barcelona y Montserrat, 1499. Consultada la edición de Madrid, 1824.**

“Desatado, pues, ya Nuestro Señor de la columna, le traen así desnudo y azotado por la casa buscando sus vestiduras que habían esparcido los que le desnudaron. Mírale afligido y temblando de frío que, según dice el Evangelio, lo hacía entonces muy grande”.

**1501. OCAÑA, Gonzalo de, *La vida de nuestro señor jesuchristo y de su santísima madre y de los otros santos según la orden de sus fiestas*, Zaragoza, 1501.**

“Después que el señor fue azotado se comenzó a vestir; pensaron aquellos crueles carniceros escarnecer en muchas maneras (dado ello consentimiento Pilato) como lo siente san Agustín sobre San Juan y decían unos a otros, pues si este ha sido rey vistámoslo y coronémoslo como rey”.

**1506. PADILLA, Juan de, *retablo de la vida de Christo fecho en metro por un deuoto frayle de la Cartuxa, Sevilla, 1506.***

Consultado el facsímil de Vicent García, Valencia, 2005 siguiendo la edición de 1529. Más de 15 ediciones.

“Después de azotado su cuerpo precioso  
lo desataron de aquella columna  
quedaba su carne bien como la luna  
cuando padece el eclipse forzoso.  
Por entre los malos mi dios vergonzoso  
buscaba su ropa casi perdida  
las llagas recientes y muy renegridas  
a sangre por cima del cuerpo leproso”

**1512. BUENAVENTURA, San/ PSEUDO-BUENAVENTURA, *Contemplación de la Vida de Ntro. Sr. Jesucristo desde Su Concepción hasta la venida del Espíritu Santo, Valladolid, 1512.***  
Consultada la edición de Madrid, 1824.

“Como anda recogiendo sus vestiduras, echadas y esparcidas por muchas partes, y con vergüenza, pudor y empacho volviéndose a vestir ante ellos, y ellos siempre escarneciendo al Señor, como si fuese el mas bajo de todos, ó un hombre desamparado de Dios y falto de todo auxilio. Mírale pues atentamente, y muevete con piedad y compasión de ver que ya coge una vestidura, ya otra, hasta que se vistió a presensia de todos. Vuelve después a considerar la deidad, y contempla aquella inmensa, é incomprendible majestad de Rey de Reyes como se baja y se inclina a la tierra, coge sus vestiduras, y se vuelve a vestir con grandísima vergüenza, y pudor”.

**1526. SÁNCHEZ DEL CAMPO, Francisco, *Tratado de deuotissimas muy lastimosas cotemplaciones de la passio del***

***hijo de dios: compassion de la virgen sancta maria su madre  
Por esta razon llamado Passio duorum. Con las horas de la  
misma passion deuotissimas muy breues, Valladolid, 1526.***

“Es pues que el redentor fue tan cruelmente açotado con el gran dolor y alteración de la sangre sobre desvelado y muy fatigado toda la noche quedo tan debilitado, que a muy duras penas se podia tener en pie. Contempla anima como le vees desatar de la columna y como le dicen que se vista su tunica y nota bien como se abaxa por su vestidura yendo desnudo y aflicto por ella a la parte donde le avian echado y como la desembuelve y la viste cubriendo con ellas sus carnes y llagas y açotes y como no le ponian en las espaldas unturas ni paños ni otras cosas semejantes que a los otros açotados se solian poner para mitigar los dolores y reprimir la sangre, mas así cuando se vistio se le pego la lana de la tunica a las llagas, que para sus delicadas carnes no eran poco tormento aunque para el frió y para la vesgüenza de tener su sacro cuerpo descubierto, algún refrigerio era”.

**1533. PEDRO DE ALCÁNTARA, San, *Tratado de la Oración, Meditación y Devoción* Lisboa, 1556 o 1558. Consultada la edición de Madrid, 1731.**

“Considera luego, acabados los azotes, como el Señor se cubriría, en presencia de aquellos crueles carniceros, sin que nadie le sirviese, ni ayudase, ni proveyese de algún lavatorio de los que se suelen dar a los que así quedan llagados”.

**1535. LAREDO, Bernadino de, *Subida al Monte Sión, Sevilla, 1535.* Consultada la edición de Madrid, 2001.**

“¡O, mi dulcísimo amor, e quién me diera la parte de las salidvas, los silvos y bofetadas y el tumultuoso rigor con que passastes aquella breve jornada de la columna hasta vuestras vestiduras¡ ¡ Quién os viera quereros vestir temblando y con espantosa furia tornaros a desnudar¡”.

**1551. ARANDA, Antonio de, *Loores del dignissimo Lugar de Calvario : en que se relata todo lo que nuestro redemptor Jesus***

*hizo y dixo en el, conforme al texto del sacro euangelio, perteneciente a su passion, muerte, sepultura y resurreccion.*  
Alcalá de Henares, 1551.

“Por tener como dijimos los pies atados y como aquellos piadosos le vieron el pecho blanco y sano, que por estar amarrado a la columna avia stado guardado, levantase con nueva furia y tornan a tomar los açotes y para letal como le avian pasado las espaldas porque de una parte y otra estuviesse todo de llagas sangrientas pintado, lo qual hecho soltado de los pies, de dan piessa que se levante y se vista presto sus vestiduras. Jesús de mi alma y de mi corazon que fuerzas ay humanas en vos para averos de levantar y vestir”.

**1590. SANTERO, Juan Basilio, *La pasión del señor en siete estaciones*, Pamplona, 1590.**

“Después que aquellos malaventurados azotaron tan cruelmente al Redentor del mundo, lo desataron de la columna, y según conjeturan algunos contemplativos, le mandaron tomarse sus vestiduras y se vistiese. Así de aparto solo debilitado por la grandeza del dolor y se vistió sin que alguno le ayudase”.

**1605. PUENTE, Luis de la, *Meditaciones de los misterios de nuestra santa fe, con la practica de la oración mental sobre ellos*, Valladolid, 1605.** Unas 377 ediciones (castellano, francés, italiano, latín, alemán, portugués, bohemio, flamenco, polaco y árabe).

“Los soldados desataron a Cristo nuestro señor; el cual como quedó dolido por los golpes, y enflaquecido por la mucha sangre que había vertido por las llagas, es de creer que caería en tierra: y como se vio desnudo, y las vestiduras estarían esparcidas, iría por ellas medio arrastrado, bañándose en su propia Sangre, que estaba alrededor de la columna... Todo esto puedo contemplar, compadeciéndome del desamparo, y flaqueza deste Señor”.

**H. 1605. Lope de Vega Carpio, Félix, *Los cinco misterios dolorosos de la pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo con su sagrada resurrección*.** Publicado por César Fernández Alonso, Madrid, 1987.

“Contempla, oh alma mía, el rey sagrado qual baza por la ropa mansamente después que crudamente fue açotado, y el dolor que en vestilla pasa y siente; aquel cuerpo contempla lastimado de la perversa y más que inicua gente, siente su pena y tenla en la memoria porque sientas en gozo la gloria”.

**1609. PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura*, Sevilla, 1649.**

Consultada la edición de Madrid, 1956.

Carta fechada a 13 de octubre de 1609 escrita por Francisco Pacheco a don Fernando de Córdoba.

“Por estas razones (como hago siempre) lo primero en que yo cargué el peso de la consideración en esta figura (porque comencemos por lo principal fue como se movería en busca de su vestidura, con cuanto encogimiento y vergüenza, y sobrados dolores, un hombre grave y delicado, habiendo recibido tantos y tan crueles azotes. Y haciendo prueba con el ingenio muchas veces, de movimientos diferentes, intentando con la pluma o lápiz, vine a parar en este que me pareció más a propósito, do, por evitar la fealdad o desgracia de estar muy baxa la figura, usé de medio en que levantase con el cuerpo la ropa. Y que con estos ojos y consideración no mirare esta imagen, por ventura le desagradará, deseando en ella otro movimiento mas airoso, de mas brío y gracia”

**1617. ÁLVAREZ DE PAZ Diego, *De Inquisitione pacis sive Studio orationis*, Lyon, 1617.** Edición en Latín.

**1619. ÁLVAREZ DE PAZ, Diego, *Opera Omnia* (1619), Lyon, 1623.**

“Azotado crudelísimamente, oh dulcísimo Jesús, fuiste soltado de la columna y caíste en tierra a causa de la debilidad. Pues habías quedado tan machacado y exhausto de la multitud de azotes y del derramamiento de sangre que no podías tenerte en pie. Te contemplan en este paso las almas piadosas arrastrándote por el pavimento, barriendo con el cuerpo tu propia sangre y a punto de recoger las vestiduras esparcidas acá y allá”

**1623. *Tratado de Devotísimas y muy lastimosas contemplaciones de la Pasión del hijo de Dios, y de la***



***compasión de la Virgen Santa María su madre, por esta razón llamado Pasió Duorum. Madrid, 1623.***

“Después que el redentor fue tan cruelmente açotado, con el gran dolor y alteración de la sangre sobre desuelado, y muy fatigado toda la noche quedo tan debilitado, que muy apenas se podía tener en pie. Contempla anima como le ves desatar de la columna, y como le dicen que se vista su túnica, y nota bien como se abaxa por su vestidura, yendo desnudo y aflicto por ella a la parte donde la habían echado, y como la desenvuelve y la viste, cubriendo con ellas sus carnes, llagas y azotes, y como no le ponían en las espaldas unturas ni paños, ni otras cosas semejantes...”

**1651. MADRE DE DIOS, Martín de la, *Estaciones del Hermitaño de Cristo dedicadas a los padres hermitaños carmelitas descalços del santo desierto del Monte Cardón, Zaragoza, 1651.*** Consultada la edición de 1652.

“Una de las afrentas que en este lugar tan publico le hizieron, mas digna de ponderación; y no se si diga, que mas sintió nuestro Salvador, por ser avergonçosisimo, fue la que adviertieron San Agustín y San Buenaventura, los cuales dizen, que después de haberle desatado de la columna los Sañones, para mas injuriarle, hizieron que fuese buscando las vestiduras por la sala, o patio, donde le azotaron; por el qual le auian arrojado los ministros: y para mas burlarse del Señor, quando llegaba a cogellas, de un rincón de la sala, las arrojaban, a otro....”

**1652. VILLEGAS, Alonso, *Historia general de la vida y hechos de Jesu-Christo... y de todos los santos de que reza y haze fiesta la Iglesia Catolica... : junto con las vidas de los santos propios de España y de otros extravagantes, Madrid, 1652.***

“Dexaranle los verdugos, y desataronle de la columna. Dizenlo algunos contemplativos, y es cosa verosimil, que sería assi, que cayó en el suelo desflaquecido, aunque del golpe que dio de la caída, estremeciendose, y cobrando espíritu, viendo, que aun le quedaba mas por padecer, levántose, y fue a tomar sus vestidos, que estaban arrojados por el suelo, y por donde iba dejaba rastro de la sangre que corria del Començando a vestiser, y visto por sus verdugos”.

**1659. BUENAVENTURA, San/ PSEUDO-BUENAVENTURA, *Meditaciones de San Buenaventura sobre la Pasión de Nuestro Salvador Jesu Christo, Bruselas, 1659.***

“Le desataron de la columna, pero no se pudo sostener a causa de los excesos que el había recibido, de que no tuvieron piedad alguna, pero tomados de una cruel fiereza mas que rabiosos y lobos hambrientos alrededor del cordeo inocente apacentándose de su sangre le arrastraban por el palacio muy cruelmente sin compasión, hasta que hayaron sus vestiduras, que estaban esparcidas de una y otra parte. O alma amorosa contempla al dulce Jesús, azotado, desnudo, y tempblando de frió. Mirale después de una intima y amorosa ternura, y considerale delicado, muy noble, y enocente que “el es, todo desnudo, azotado y cruelmente rasgado. O muy digno de ser amado joven mancebo, que has tu hecho? Hay de mi, quien es el que no debería padecer toda sequedad por el dulce amor de Jesús, que recogiendo sus vestiduras separadas por todos lados, y burlándose los verdugos de él, cayo otra vez en tierra, y levantándose se vistio con gran pena”.

**1670. Ágreda, María Jesús de, *Mística Ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de su gracia. Historia divina y vida de la Virgen Madre de Dios, Madrid. 1670.* Consultada la edición de Madrid, 1888. Más de 30 ediciones.**

“Ejecutada la sentencia de los azotes, los mismo verdugos con imperioso desacato desataron a nuestro Salvador de la columna y renovando sus blasfemias le mandaron se vistiese luego su túnica que la habían quitado. Pero uno de aquellos ministros, incitado del demonio, mientras azotaban al mansísimo y perseverase desnudo para mayor irrisión y afrenta de su divina persona. Este mal intento del demonio conoció la Madre del Señor y, usando de potestad de Reina, mandó Lucifer se desviase de aquel lugar con todos sus demonios, y luego se alejaron compelidos de la virtud y poder de nuestra señora. Y ella dio orden que por mano de los santos ángeles fuese restituida la túnica de su Hijo santísimo a donde su

majestad pudiese tomarla, para vestir su sagrado y lastimado cuerpo. Todo se ejecutó al punto, aunque los sacrílegos ministros no entendieron este milagro, ni como se había obrado, pero todo lo atribuían a la hechicería y arte del demonio. Vístiese nuestro Salvador, habiendo padecido sobre sus llagas el nuevo dolor que le causaba frío, porque de los evangelistas consta que le hacía, y Su Majestad había estado desnudo grande rato”.





## Bibliografía

“—¿De qué libro procedes? le preguntó—. ¿Por qué te niegas a regresar a tu propia historia y prefieres la suya, donde nada se te ha perdido?”<sup>113</sup>

AA.VV, *Jesucristo y el emperador cristiano*. Catálogo de exposición, Granada: Caja Sur, 2000.

AA.VV, *La Semana Santa de Granada a través de su escultura procesional el lenguaje de las imágenes*, Granada: Real Federación de Hermandades y Cofradías, 2002.

AA.VV, *The Illustrated Bartsch*. Walter L. Strauss, New York: Abaris Books, 1978. 76 Volúmenes.

ÁGREDA, María Jesús de, *Mística Ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de su gracia. Historia divina y vida de la Virgen Madre de Dios (1670)*, Madrid, 1888,

---

<sup>113</sup> FUNKE, Cornelia, *Sangre de tinta*, España: Siruela, 2006, p. 21.

- ÁLVAREZ DE PAZ, Diego, *Opera Omnia*, Lyon, 1623.
- ÁLVAREZ DE PAZ, Diego, *Meditationes*, Colonia: Antonium Boetzerum, 1620
- ÁLVAREZ DE PAZ, Diego, *De Inquisitione pacis sive Studio orationis*, Lyon, 1617.
- ANDRÉS, Melquíades, *Los místicos de la edad de oro en España y América: antología*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1996.
- ANDRÉS, Melquíades, *Historia de la mística de la edad de oro en España y América*, Madrid: La Editorial Católica, 1994.
- ANDRÉS, Melquíades, *Los recogidos: nueva visión de la mística española (1500-1700)*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1975.
- ANGULO ÍÑIGUEZ. Diego. y PÉREZ SÁNCHEZ. Alfonso Emilio, *Historia de la pintura en España. Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituto de Arte Diego Velásquez: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983
- ANÓNIMO, *Tratado de Devotissimas y muy lastimosas contemplaciones de la Pasión del hijo de Dios, y de la compasión de la Virgen Santa María su madre, por esta razón llamado Passio Duorum*, Madrid, 1623.
- ARANDA, Antonio de, *Loores del dignissimo Lugar de Calvario: en que se relata todo lo que nuestro redemptor Jesus hizo y dixo en el, conforme al texto del sacro euangelio, perteneciente a su passion, muerte, sepultura y resurreccion*, Alcalá de Henares, 1551
- BAREA AZCON, Patricia, “Pintura Virreinal Mexicana en Andalucía” *Alonso Cano. Revista Andaluza de Arte. Revista Digital*: <http://www.alonsocano.tk>. Granada, 7, 3º trimestre, 2005. pp. 1-10.
- BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura, “Observaciones sobre el Arte de la Pintura de Francisco Pacheco como tratado de iconografía”, *Cuadernos de Arte e Iconografía.*, 3, T. IV, 1988, pp. 185-191.
- BERMEJO Y CARBALLO. José, *Glorias Religiosas de Sevilla*, (1882). *Noticia histórico descriptiva de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en esta ciudad*, Sevilla: Editorial Castillejo, 1994.

- BRÍGIDA DE SUECIA, Santa, *Celestiales revelaciones de Santa Brígida Princesa de Suecia*, Madrid, 1901.
- BUENAVENTURA, San/ PSEUDO-BUENAVENTURA, *Meditaciones de Passione Iesu Christi. En Contemplación de la Vida de Ntro. Sr. Jesucristo... dispuesta por San Buenaventura*, (1499), Madrid, 1824
- BUENAVENTURA, San/ PSEUDO-BUENAVENTURA, *Contemplación de la Vida de Ntro. Sr. Jesucristo desde Su Concepción hasta la venida del Espíritu Santo*, (1512), Madrid, 1824.
- BUENAVENTURA, San/ PSEUDO-BUENAVENTURA, *Meditaciones de San Buenaventura sobre la Passion de Nuestro Salvador Jesu Christo*, Bruselas: Francisco Foppens, 1659.
- CABRERIZO HURTADO, Jorge Jesús, “La estampa de devoción en la Granada del siglo XIX”, *Alonso Cano. Revista Andaluza de Arte. Revista Digital*: <http://www.alonsocano.tk>. Granada, 8, 4º trimestre, 2005. pp. 1-11.
- CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (Dir.), *Guía Artística de Málaga y su Provincia*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006. 2 volúmenes.
- (Dir.), *Guía histórico-artística de Málaga*, Málaga: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Málaga, 1992.
- CAMÓN AZNAR José, *La Pasión de Cristo en el arte español*. Serie Cristológica T. III, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1949.
- CAÑEDO-ARGÜELLES, Cristina, “Las influencias de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII”, *Ideas Estéticas*, 127, 1974, pp. 223-242.
- , *Arte y Teoría: La Contrarreforma y España*, Oviedo: Universidad, 1982.
- CARRETE PARRONDO, Juan, *El grabado a buril en la España ilustrada: Manuel Salvador Carmona*, Madrid: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1989.
- CASAL. Conde de, “Las firmas en los cuadros religiosos de la Exposición el Antiguo Madrid”, *Arte Español*, 1927, pp. 193-197.

- CEÁN BERMÚDEZ. Juan Agustín, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (1800), Madrid: Real Academia de Bellas artes de San Fernando y de la Historia, 1965.
- COLLAR DE CÁCERES. Fernando. “Una serie de la Pasión de Cristo de Francisco de Solís” *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 3, 1991, pp. 93-100.
- CUEVAS, Jesús de las, “Francisco Pacheco y el “Arte de la pintura””, *Archivo Hispalense*, 72-73, pp. 9-65.
- ESCALANTE JIMÉNEZ, José, “Andrés de Carvajal y Campos 1709-1779. Una revisión biográfica”, *Pregón*, 2010, pp. 27-38.
- , “Antequera: De los orígenes de la cofradía del Mayor Dolor”, *Cáliz de Paz*, 5, 2009, pp. 220-223.
- , “El caudal del Santísimo Cristo del Mayor Dolor”, *Pregón*, 1997, pp. 53-54.
- FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael, “El hijo prodigo de una paternidad deseada. Diego Márquez y Vega y el Crucificado de la Misericordia de la Parroquia de San Pedro de Antequera”, *Revista de Estudios Antequeranos*, 2012 (en prensa).
- y SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén, “La iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras y su difusión por las Indias españolas”, *Pregón*, 2011.
- y -----, “El antequerano Cristo del Mayor Dolor y sus Fuentes Iconográficas de Inspiración”, *Jábega* 102, 2010, pp. 80-94.
- y -----, “El Cristo del Mayor Dolor y sus antecedentes Iconográficos Grabados”, *Pregón*, 2009, pp. 35-43.
- y -----, “La iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras y su difusión por Sudamérica”, *Cuadernos de Arte*, Universidad de Granada (en prensa).
- y -----, “Al principio fue... Jesús recogiendo sus vestiduras y sus fuentes literarias de inspiración”, *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga (en prensa).



- GALLEGO BURÍN, Antonio, *José de Mora. Su vida y su obra*, (1925), Granada: Universidad de Granada, 1988.
- , “Un contemporáneo de Montañés. El Escultor Alonso de Mena y Escalante”, (1952), *Estudios de escultura Española. Antonio Gallego Burín*. Granada: Universidad de Granada, 2006, pp. 39-103.
- GALLEGO BURÍN, Antonio, “Tres familias de escultores. Los Menas, los Moras y los Roldanes”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, I, 1925, pp. 323-331.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *La obra pictórica completa de Murillo*, Madrid: Editorial Moguer, 1988.
- GÓMEZ-MORENO. María Elena, “Escultura del Siglo XVII”, *Ars Hispaniae*. T. XVI, Madrid, 1963.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María y VANDERBROECK, Paúl, “Una nota sobre el tema de Murillo Cristo recoge las vestiduras”, *Boletín Camón Aznar*, LV, 1994, pp. 55-60.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, “Una obra inédita de Lorenzo Cano. Jesús del Mayor Dolor de Écija”, *Laboratorio de Arte* 13, 2000, pp. 193-206.
- HATZFELD, Helmut, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid: Editorial Gredos, 1955.
- HÉRNANDEZ DÍAZ. José, “La Escultura Andaluza del siglo XVII”, *Escultura y arquitectura del siglo XVII en España. Summa Artis*, Tomo XXVI, Madrid: Espasa Calpe S.A, 1982, pp. 7-242.
- HERNÁNDEZ-DÍAZ TAPIA, María Concepción, *Los monasterios de Jerónimas en Andalucía*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1976.
- INTERIAN DE AYALA. J, *El pintor Cristiano y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*, Madrid: Joaquín Ibarra, 1782.
- IZQUIERDO, Francisco, *La estampa devota granadina. Siglos XVI al XIX*. Catálogo de la exposición, Granada: Museo-Casa de los Tiros, 2003.

- JIMÉNEZ DE PREJANO, Pedro, *Lucero de la vida cristiana*, Burgos: Fadrique [Biel] de Basilea, 1495.
- JUAN DE LA CRUZ, San, *Subida al Monte Carmelo*, (1618), Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1983.
- KNIPPING, John B, *Iconography of the counter reformation in the netherlands :heaven on earth*, Nieuwkoop: B. de Graaf, 1974.
- LAREDO, Bernardino de, *Subida al Monte Sión*, (1535), Madrid: Fundación Universitaria Española, 2001.
- LLORDÉN, Andrés, “Una imagen para dos artífices”, *Jábega*, 17, 1977, pp. 78-83.
- LOPE DE VEGA, Félix, *Los cinco Misterios Dolorosos* (h. 1605). Edición, estudio y notas de César Hernández Alonso, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1987.
- LÓPEZ BERNAL, José Manuel, “El Santo Cristo de la Púrpura de la Hermandad de la Columna y Azotes, datos sobre una antigua advocación Sevillana”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 491, 2000, pp. 55-59.
- LÓPEZ PLASENCIA, José Cesáreo, “Literatura Mística y piedad contrarreformista. La imagen de Cristo tras la flagelación en el arte español”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, T XVI, 32, 2007, pp. 447-476.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús, *José de Mora*, Granada: Editorial Comares, 2000.
- MADRE DE DIOS, Martín de la, *Estaciones del Hermitaño de Cristo dedicadas a los padres hermitaños carmelitas descalços del santo desierto del Monte Cardón*, (1651), Zaragoza, 1652.
- MÂLE. Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma*, (1932), Madrid: Ediciones Encuentro, 2001.
- MARTÍN GONZÁLEZ. Juan José y URREA FERNÁNDEZ. Jesús, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Tomo XIV. Monumentos*

- Religiosos de la ciudad de Valladolid. Parte Primera*, Valladolid: Instituto Cultural Simancas, 1985.
- , *Escultura Barroca en España (1600-1770)*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.
- MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier, “Iconoteología del Cristo del Mayor Dolor”, *Miscelánea Augusto Segovia*, 21, 1986, pp. 219-242.
- , *Cultura Religiosa en la Granada Renacentista y Barroca (Estudio Iconológico)*, Granada: Universidad de Granada, 1989.
- MARTÍNEZ-BURGOS, Palma, *Ídolos e Imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid: Universidad de Valladolid y Caja de Ahorros de Salamanca, 1990.
- MENA, Manuela, *Dibujos Italianos de los siglos XVII y XVIII en la Biblioteca Nacional. Catálogo de la exposición*, Madrid: Ministerios de cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1984
- MESA, José de, y GISBERT, Teresa, *Historia de la pintura cuzqueña*, (1962), Lima: Fundación Augusto N. Wiese Banco Wiese Ltda, 1982
- MONTEFORTE, Mario, *Las formas y los días. El Barroco en Guatemala*, Madrid: Turner, 1989.
- MORENO GARCÍA, Juan Manuel, “Los talleres de Carvajal en Antequera”, *Sol de Antequera, Especial Semana Santa 2009*, Antequera, 2009, pp. 62- 74.
- “Genealogía línea paterna del escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-1779)”, *Sol de Antequera, Especial Semana Santa 1997*, Antequera, 1997.
- MORENO DE SOTO, Pedro, “Manuel de Ávalos Pimentel, Alonso Gayón y los orígenes de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Caído de Osuna”, *Semana Santa en Osuna*, Osuna, 2007. pp. 57 y ss.
- MORENO VILLA. José, *La escultura colonial mexicana*, México: Colegio de México, 1942.

- MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (Dir.), *Inventario Artístico de Logroño y su Provincia*, Madrid: Serv. Nac. de Inf. Artística, Arqueológica y Etnológica, 1975. 2 Volúmenes.
- NAVARRETE PRIETO, Benito, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid: Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, 1998.
- NICOLAU CASTRO. Juan, “El retablo de Nuestra Señora de la Soledad de San Miguel de Toledo y sus lienzos de Claudio Coello”, *Goya*, 315, 2006, pp. 339-344.
- OCAÑA, Gonzalo de, *La vida de nuestro señor Jesuchristo y de su Santísima madre y de los otros santos según la orden de sus fiestas*, Zaragoza, 1501.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, “La literatura religiosa y el Barroco”, *Revista de la Universidad de Madrid*, XI, 1962.
- , “Unas obras de Risueño y Mora desconocidas”, *Archivo Español de Arte*, 175, 1971 pp. 233-257.
- , *Manierismo y Barroco*, Salamanca: Anaya, 1970.
- ORTEGA Y SAGRISTA, Rafael, “Historia de las cofradías de Pasión y de sus procesiones de Semana Santa en la Ciudad de Jaén (Siglos XVI al XIX)”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 10, 1956, pp. 9-72.
- ORTIZ JUÁREZ, Dionisio (dir.), *Catálogo Artístico y Monumental de la Provincia de Córdoba*, Córdoba: Diputación provincial, 1981. 7 Volúmenes.
- PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura*, Madrid: Instituto Valencia de don Juan, 1956.
- PADILLA, Juan de, *Retablo de la vida de Christo fecho en metro por un deuoto frayle de la Cartuxa (1506)*, Valencia: Vicent García, 2005.
- PALMA, Lups de la, “Historia de la Sagrada Pasión”, *Obras completas del Padre Luis de la Palma*, Madrid: Editorial Católica, 1967.
- PEDRO DE ALCÁNTARA, San, *Tratado de la Oración, Meditación y Devoción (1533)*, Madrid, 1731.

- PÉREZ SÁNCHEZ. Alfonso Emilio, *Pintura Barroca en España (1600-1750)*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.
- PIZANO, Roberto, *Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos*, Paris: Camilo Bloch, París, 1926.
- PUENTE, Luis de la, *Meditaciones de los misterios de nuestra santa fe, con la practica de la oración mental sobre ellos*, Valladolid: Juan de Bostillo, 1605.
- RAMAIX, Isabelle de, *The Illustrated Bartsch*, Vol. 70 Part 4 Johan Sadeler I, New York: Abaris Book, 2004.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*. T. I, Vol. 2, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “Fuentes iconográficas y literarias del cuadro de Velásquez “Cristo y el Alma Cristiana”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 8, T. IV, 1991, pp. 82-90.
- , *Precisiones sobre la pintura religiosa de Velázquez*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2004.
- SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro, *Introducción a la historia de la literatura mística en España*, Madrid: E. Voluntad, 1927.
- SÁNCHEZ DEL CAMPO, Francisco, *Tratado de deuotissimas muy lastimosas cotemplaciones de la passio del hijo de dios: compassion de la virgen sancta maria su madre Por esta razon llamado Passio duorum. Con las horas de la misma passion deuotissimas muy breues*, Valladolid, 1526
- SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén, “El Escultor Manuel Pereira (1588-1683)”, *Revista de Arte e Iconografía*. Número Monográfico, Madrid: Fundación Universitaria Española. T. XVII, 33. 2007, pp. 1 – 298.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, “Pablo de Rojas y la escultura del siglo XVI en Málaga. La difusión de una manera”, GILA MEDINA, Lázaro (coord.), *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica. 1580-1635*. 2011

- , *Cristo de Llagas y Columna*. Texto leído en la presentación de la imagen del Cristo de Llagas y Columna, Colegio de Economistas, Málaga, 30 de Marzo de 2007.
- “Imago Imaginis. Un ejemplo de propaganda visual bajo las ópticas popular y culta”, *Baética. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 17, 1995, pp. 31- 52.
- SANCHO CORBACHO, Antonio, “Francisco Pacheco, tratadista de arte”, *Archivo Hispalense*, 70, 1955, pp. 121-146.
- SANTERO, Juan Basilio, *La pasión del señor en siete estaciones*, Pamplona, 1590.
- SANZ VALDIVIESO, Rafael, *Místicos franciscanos españoles*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1996-1998. 2 Volúmenes.
- SAXONIA, Ludophus A., *Vita Jesé Christi*, Paris, 1878.
- SORIA, Martín. S, “Some flemish sources of baroque painting in Spain”, *The Art Bulletin*, Diciembre 1948, pp.. 249-259.
- VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Manuel, *Historia de la pintura en España, Escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", 1985.
- *Juan de Roelas*. Col. Arte Hispalense, 18, Sevilla: Diputación de Sevilla, 1978.
- , Murillo, *Sombras de la tierra, luces del cielo*, Madrid: Editorial Silex, 1990.
- VEGUE Y GOLDINI Ángel, *Temas de Arte y Literatura*, Madrid, 1958.
- VILLAR MOVELLÁN, Alberto (Dir), *Guía artística de la provincia de Córdoba*, Córdoba: Universidad de Córdoba, 1995.
- VILLEGAS, Alonso de, *Historia general de la vida y hechos de Jesu-Christo... y de todos los santos de que reza y haze fiesta la Iglesia Catolica...: junto con las vidas de los santos propios de España y de otros extravagantes*, Madrid: Melchor Sánchez, 1652.

Los autores:

## RUBÉN SÁNCHEZ GUZMÁN



Es licenciado en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid. Especialista en escultura barroca española, sus trabajos han versado especialmente sobre el círculo de escultores barrocos madrileños, siendo la principal autoridad actual en la figura del escultor Manuel Pereira, sobre quien ha publicado el estudio monográfico titulado *El escultor Manuel Pereira (1588-1683)*, además de artículos en publicaciones científicas. Es autor de texto como: “Rarezas iconográficas: San Dimas Glorioso, un ladrón poco conocido”, (2012); “Del sueño a la desilusión. El olvidado proyecto de Palma Burgos para el retablo mayor de la colegiata de san Isidro de Madrid y su repercusión en la proyección del artista”, (2012); “La imagen simbólica de la Pasión. Bussy, Rioja y Manuel Pereira” (2009).

## ANTONIO RAFAEL FERNÁNDEZ PARADAS



Licenciado en Documentación por la Universidad de Granada, es doctor en Historia del Arte por la Universidad de Málaga, con la tesis doctoral titulada *Historiografía y metodologías de la Historia del mueble en España (1872-2011). Un estado de la cuestión*. Máster en Peritaje y Tasación de Antigüedades y obras de arte por la Universidad de Alcalá de Henares. Ha trabajado en diversas casas de subastas de arte. Sus líneas de investigación versan sobre iconografía religiosa, el círculo de escultores antequeranos, historia e historiografía del mueble español, así como cerámica, marfiles y cuestiones relacionadas con el mercado del arte. Entre alguna de sus publicaciones cabría destacar:

“El hijo pródigo de una paternidad deseada. Diego Márquez y Vega y el Crucificado de la Misericordia de la parroquia de San Pedro de Antequera” (2012); “La búsqueda de una identidad: Cataluña y el mueble como herramienta nacionalista. Exégesis de una historiografía”, (2012); “El registro de entidades religiosas de 1887 y sus aplicaciones prácticas. La Hermandad de Nuestra Señora del Consuelo de Antequera y su búsqueda de personalidad jurídica” (2011); “Los hermanos Zuloaga y su aportación a la fábrica de productos cerámicos “La Moncloa”. Nuevas piezas para su estudios”, (2009), etc.