

volumen II

Carme López Calderón
María de los Ángeles Fernández Valle
María Inmaculada Rodríguez Moya
(Coords.)



BARROCO IBEROAMERICANO: identidades culturales de un imperio

Andavira Editora

*Barroco iberoamericano:
identidades culturales de un imperio*

Vol. II

CARME LÓPEZ CALDERÓN
MARÍA DE LOS ÁNGELES FERNÁNDEZ VALLE
MARÍA INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA
(COORDS.)

BARROCO IBEROAMERICANO:
IDENTIDADES CULTURALES DE UN IMPERIO

VOL. II

Andavira Editora
Santiago de Compostela, 2013



López Calderón, C., Fernández Valle, M^a. A., Rodríguez Moya, M^a. I. (coords.)
Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio, Vol. II, Santiago de Compostela,
Andavira Editora, 2013.
ISBN: 978-84-8408-743-4
Depósito Legal: C 2371-2013

© **Los autores de los textos**

© **Edita:** Andavira Editora

Diseño y maquetación: Adrián Hiebra Pardo

Impreso en España/ Printed in Spain

Imagen de cubierta:

Entrada del Virrey Morcillo en Potosí, Melchor Pérez de Holguín, 1716. Museo de América, Madrid
Agradecemos la cesión de la imagen

Organizan:

CEIBA. Centro de Estudios del Barroco Iberoamericano
Grupo de Investigación Iacobus (GI-1907). Universidad de Santiago de Compostela
Iconografía i Història de l'Art. Universidad Jaume I (Castellón)
Área Historia del Arte. Universidad Pablo de Olavide (Sevilla)

Colabora:

Escuela de Estudios Hispano- Americanos (CSIC)

Proyectos de Investigación:

HAR20011-22899. *Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX*
GRC2013-036. *Programa de Consolidación e Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas*
A3-041329-11. *Red de Arquitectura Vernácula Iberoamericana (Red-Avi)*
P09-HUM-4523. *Visibilia. Red de Patrimonio Artístico de Andalucía*
HAR2012-30989. *Las siete maravillas. Evocaciones y reedificaciones del mito en la Edad Moderna*

Si deseas este libro en formato papel, pincha en <http://www.meubook.com/pg/profile/ceiba>

ÍNDICE

VOLUMEN I

I. MÍSTICA CIUDAD DE DIOS

- 17 *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento: ejemplo de virtud para el buen gobierno.*
Rosa Margarita Cacheda Barreiro
- 31 El clero se retrata: Imágenes de eclesiásticos quiteños durante el Barroco.
Ángel Justo Estebanz
- 51 Quién es quién en la *Elogia Mariana* de A.C. Redelio.
Carme López Calderón
- 65 Retratos de hombres santos y beatos: místicos modelos para la sociedad valenciana en la Edad Moderna.
Cristina Igual Castelló
- 81 Nuevas aportaciones en torno a la Iconografía de San Juan de Dios en América y Filipinas.
José María Valverde Tercedor
- 95 Sermones cuaresmales del siglo XVII.
Cecilia A. Cortés Ortiz
- 109 La leyenda y milagros de la Virgen de las Angustias de Granada: un ejemplo de historia hagiográfica barroca en un documento jurídico.
José Antonio Peinado Guzmán
- 127 Prácticas, ingenios persuasivos y retórica visual de la imagen de devoción en Nueva España.
Sergi Doménech García
- 145 La arquitectura oblicua de Juan Caramuel, un enfoque casuístico.
María Elisa Navarro Morales

II. LA CIUDAD DE LAS DAMAS

- 157 Usos y funciones de la imagen barroca en la vida conventual femenina.
María Eugenia Fragozo González
- 165 Sor Mariana de la Cruz y Sor Ana Dorotea de Austria: el poder de las Religiosas Habsburgo de las Descalzas Reales de Madrid.
Rocío Martínez López

- 181 *Estoy crucificada con Cristo: en torno a la representación de la Religiosa mortificada del Monasterio de la Concepción de Riobamba (Ecuador).*
Ángel Peña Martín
- 199 Amalia Mesa-Bains's Domesticana Baroque.
Kat Austin
- 215 El retrato civil femenino: imagen y representación de la mujer cristiana en la Nueva España (Siglo XVIII).
Elsaris Núñez Méndez
- 231 La "jaula" de las virreinas. Polémica en torno a un asiento indecoroso en la catedral de México.
Francisco Montes González

III. VARONES ILUSTRES EN SANTIDAD, LETRAS Y ZELO

- 251 Imágenes del barroco colonial en el Archivo Fotográfico del CSIC: legados Angulo, Marco Dorta y Sebastián. Un Proyecto de Investigación.
Wifredo Rincón García
- 277 Domingo de Andrade y el conjunto de retablos del convento dominico de Santa María A Nova de Lugo.
Ana E. Goy Diz y María Teresa García Campello
- 301 El arzobispo Bartolomé Rajoy y Losada (1751-1772) y la construcción del Hospicio de Pobres en Santiago de Compostela.
Javier Raposo Martínez
- 319 Juan Manuel de Moscoso y Peralta, Arzobispo de Granada (1789-1811) y su contribución al palacio de retiro de Víznar.
Laura Luque Rodrigo
- 335 D. Manuel Antonio Rojo del Río Lafuente Lubían y Vieyra: su labor de mecenas en Filipinas y Nueva España durante el siglo XVIII.
Ana Ruiz Gutiérrez
- 345 Diego Fernández de Córdoba, aportaciones de un virrey de Nueva España y del Perú.
Sarai Herrera Pérez
- 357 Manuel de Amat: Arte y mecenazgo en Lima (1761-1776).
Priscila del Águila Chávez
- 375 Joaquín de Peramas. Un ingeniero militar en América.
Pedro Cruz Freire

- 389 Claves estilísticas y formales en torno a la paleta de Sebastián Martínez.
Rafael Mantas Fernández
- 407 La trayectoria artística de Fray Manuel de los Mártires, maestro de obras de Santo Domingo de Bonaval.
Paula Pita Galán
- 425 El Padre Anton Sepp y su impronta en la fundación del pueblo de San Juan Bautista.
Pablo Ruiz Martínez-Cañavate
- 441 Uma nova visualidade na pintura colonial paulista: o restauro das obras do Padre Jesuíno do Monte Carmelo.
Myriam Salomão
- 455 Perfil intelectual de Juan Interián de Ayala, autor de *El Pintor Cristiano y Erudito*.
María Antonia Argelich Gutiérrez
- 465 Imágenes del barroco mexicano en el legado fotográfico de Diego Angulo al CSIC.
Álvaro Pascual Chenel y Fernando Villaseñor Sebastián

VOLUMEN II

IV. EL GRAN TEATRO DEL MUNDO

- 17 La figura del demonio en el teatro y la pintura del Siglo de Oro español.
Arsenio Moreno Mendoza
- 27 Plazas efímeras del Barroco Hispánico.
Francisco Ollero Lobato
- 57 Las Juras Borbónicas en la Nueva España. Arquitecturas efímeras, suntuosidad y gasto.
María Inmaculada Rodríguez Moya
- 87 Días de transición en la Lima Barroca. Entre las exequias de Felipe IV y la aclamación de Carlos II (1666).
Juan Chiva Beltrán
- 105 Construiré un monumento más imperecedero que el bronce: el *Túmulo Imperial de la gran ciudad de México*, 1560, primera relación funeraria de la Nueva España.
Víctor Manuel Sanchis Amat
- 115 Exequias de Felipe IV en México y Lima: consolidación del poder monárquico.
Jennifer Solivan Robles

- 131 Las representaciones teatrales realizadas en América Portuguesa por ocasión de la aclamación del Rey José I: el teatro de la colonia a caballo entre las tradiciones castellana e italiana.
Rosana Marreco Brescia
- 143 Fiestas y la Peste en la Sevilla de la Edad de Oro.
Ellen Alexandra Dooley
- 155 La ciudad como un gran escenario. Jaén en el Siglo de Oro.
José Manuel Almansa Moreno
- 173 Las iglesias de realengo de Cundinamarca y Boyacá: construcción y provisión de ornamentos.
Guadalupe Romero Sánchez
- 189 A Casa Nobre no Vale do Côa: um olhar sobre a estética barroca no final do século XVIII.
Ana Celeste Glória
- 207 Análisis formal comparativo del retablo con soportes de tipo salomónico en la región Puebla Tlaxcala. Un acercamiento.
Agustín René Solano Andrade
- 225 La escalera monumental en el Barroco Iberoamericano. Un escenario para la vida pública.
Miriam Elena Cortés López
- 241 El órgano Almeida e Silva/Lobo de Mesquita de Diamantina (1782-1787): ingenio autóctono en el ultramar lusitano.
Marco Brescia

V. VER, OIR, OLER, GUSTAR, TOCAR

- 257 Abril para morir. Colecciones artísticas sevillanas en el año de la peste (1649).
Fernando Quiles García
- 275 *Los Desastres de la Guerra* de Goya como un libro de emblemas estoicos.
José Manuel B. López Vázquez
- 305 Elementos para una gramática sensorial del barroco novohispano: análisis de *Los Sirgueros de la Virgen* (1620).
Beatriz Barrera Parrilla
- 317 Para imaginar lo desconocido. De turcos, herejes, indios y mártires.
Juan Manuel Monterroso Montero

- 335 “*A los ojos se muestra y a los deseos se pinta*”. Retratos divinos indianos en el Viejo Mundo.
María de los Ángeles Fernández Valle
- 353 El deleite de la vista y el oído en representaciones teatrales y otras celebraciones de época moderna.
Javier Cruz Rodríguez
- 367 Nota de las maderas finas que podrán hacerse conducir de La Habana, para muebles y otros adornos del Real Palacio Nuevo.
Ana Amigo Requejo
- 381 Barrocofagia.
Luis Vives-Ferrándiz Sánchez
- 397 Recepción y asimilación en América del traje y los textiles europeos. Mestizaje y moda en la nueva imagen de la sociedad Novohispana.
David Martínez Bonanad
- 413 Pathos y Decoro en el Cristo de la Caída del Vía Crucis Angelopolitano.
Claudia Cristell Marín Bertolini
- 425 Desde el artista singular: la pervivencia del bodegón barroco en la pintura española del XIX.
Diego Rodríguez Paz
- 437 Persistencias: la continuidad del Barroco hasta el siglo XIX en el estado brasileño de São Paulo.
Mateus Rosada y Maria Ângela Pereira de Castro e Silva Bortolucci
- 449 En torno a un “arte degenerado”: La valoración del barroco en una revista gallega de finales del siglo XIX.
María Rivo Vázquez
- 461 La pervivencia de la estética barroca en la pintura religiosa de principios del siglo XIX en Jaén.
Mar Rodríguez Rodríguez
- 475 Regresar a la ciudad que fue. Iconografía urbana de la arquitectura barroca en Pontevedra.
Carla Fernández Martínez

VI. VIAGE DE TIERRA Y MAR, FELIZ POR MAR Y TIERRA

- 491 Cuando la Universidad de Santiago de Compostela buscó su gloria en ultramar.
José Manuel García Iglesias

- 513 La plata de Indias y el Barroco gallego. Las iniciativas artísticas de los gallegos residentes en el Nuevo Mundo durante el periodo colonial.
Domingo L. González Lopo
- 545 Platería americana en Córdoba y su provincia.
María del Amor Rodríguez Miranda
- 555 La Imaginería Indígena Barroca en la ciudad de Córdoba y su Provincia.
Simbología y mística eterna.
María José Escribano Nieto
- 567 Vínculos a través del océano: la presencia de la patria de origen en las últimas voluntades del colectivo portugués en Lima en el siglo XVII.
Gleydi Sullón Barreto
- 581 En torno a las fiestas de beatificación de la Rosa indiana (1668-1671).
Ybeth Arias Cuba
- 593 Viaje por mar y tierra del marqués de Villena, virrey novohispano (1640-1642).
Isabel Sáinz Bariáin
- 605 Memoria y travesías de un jesuita de habla alemana desde la Sierra Tarahumara.
Carlos Urani Montiel Contreras
- 617 El viaje iconográfico de Jesús recogiendo sus vestiduras desde España a Iberoamérica: una propuesta de clasificación de una familia desconocida y dispersa.
Antonio Rafael Fernández Paradas
- 633 Misiones Jesuíticas en el Amazonas Brasileño. Arte, Arqueología y Adaptaciones.
Renata Maria de Almeida Martins

PRESENTACIÓN

Durante los días 27, 28 y 29 de mayo de 2013 la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela acogió el *I Simposio Internacional de Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano*, un encuentro cuya modesta génesis difícilmente hacía presagiar la buena acogida que habría de recibir.

A efectos de organización, desde un primer momento tuvimos claro tanto quiénes serían los principales destinatarios –los jóvenes investigadores– como el tema nuclear en torno al que giraría: el Barroco Iberoamericano. El carácter internacional que debía tener resultaba, por tanto, incuestionable, objetivo que se cumplió con creces al contar con más de sesenta investigadores procedentes de España, Portugal, Francia, México, Brasil, Estados Unidos y Canadá. Asimismo, tampoco hubo duda alguna acerca del enfoque interdisciplinar que debía recibir; no en vano, cualquier intento por comprender el significado y la dimensión de una cultura pasa necesariamente por el conocimiento de las distintas manifestaciones surgidas a su amparo y entre sí retroalimentadas. Con semejante propósito en mente propusimos como subtítulo del simposio el lema *Identidades culturales de un Imperio Barroco* y bautizamos sus seis secciones con otros tantos nombres de filiación literaria: *El gran teatro del mundo*; *Mística ciudad de Dios*; *La ciudad de las damas*; *Varones ilustres en santidad, letras y zelo*; *Ver, oír, oler, gustar, tocar*; y *Viage por tierra y mar, feliz por mar y tierra*. Dichas secciones se han respetado, aunque reordenadas, en los dos volúmenes de este libro, en donde se reúnen, revisadas y ampliadas, tanto las comunicaciones de los participantes como las ponencias presentadas por los miembros del Comité Científico.

En este sentido, deseamos expresar nuestro más sincero agradecimiento a los profesores Ana María Aranda Bernal, Ana E. Goy Diz, Ángel Justo Estebaranz, Arsenio Moreno Mendoza, Beatriz Barrera Parrilla, Domingo L. González Lopo, Fernando Quiles García, Francisco Ollero Lobato, José Manuel García Iglesias, José Manuel B. López Vázquez, Juan Chiva Beltrán, Juan Manuel Monterroso Montero, Rosa M. Cacheda Barreiro, Víctor Mínguez Cornelles y Wifredo Rincón García por haber compartido con los jóvenes investigadores que aún estamos empezando una pequeña muestra de los estudios que en la actualidad

están llevando a cabo. Igualmente, tampoco queremos olvidar las intervenciones de los profesores Alfredo J. Morales Martínez y Miguel Ángel Castillo Oreja, quienes amablemente accedieron a participar en la mesa redonda que puso fin al encuentro.

Un encuentro en el que, además, tuvimos la ocasión de realizar una visita nocturna a la Catedral de Santiago y de conocer también *in situ* dos ejemplos fundamentales del patrimonio compostelano: el Monasterio benedictino de San Martín Pinario y la antigua iglesia de la Compañía de Jesús, actual iglesia de la Universidad. A mayores, la tecnología nos permitió disfrutar de las exposiciones virtuales *Imágenes del barroco colonial en el Archivo fotográfico del CSIC: legados Angulo, Marco Dorta y Sebastián; Archivo fotográfico Enrique Marco Dorta (1940-1975), CEDODAL- Buenos Aires; y Representación artística, cultura y entorno en Chucuito colonial. Proyecto de investigación de la Universidad de Buenos Aires.*

Nada de esto habría sido posible sin el apoyo que desde el primer momento nos brindaron el Grupo de Investigación Iacobus de la Universidad de Santiago de Compostela, el Área de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla y el Grupo de Investigación Iconografía i Història de l'Art de la Universidad Jaume I de Castellón, que en la actualidad trabajan juntos para desarrollar el proyecto del Centro de Estudios del Barroco Iberoamericano (CEIBA): un centro de investigación interuniversitario que pueda reunir a todos aquellos/as investigadores/as que tengan como eje de sus estudios la cultura barroca en la Península Ibérica y en Iberoamérica. Asimismo, también queremos agradecer a la Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC) la colaboración prestada.

Aguardamos que este libro sea sólo el primero de una larga serie que resulte de encuentros tan fructíferos como lo fue este I Simposio de Santiago, no sólo en términos académicos, sino también humanos. De momento, ya estamos trabajando en la siguiente cita: Castellón 2015. Allí os esperamos.

Carme López Calderón
Universidad de Santiago de Compostela

El viaje iconográfico de Jesús recogiendo sus vestiduras desde España a Iberoamérica: una propuesta de clasificación de una familia desconocida y dispersa¹

Antonio Rafael FERNÁNDEZ PARADAS

Universidad de Málaga
antonioparadas@hotmail.com

INTRODUCCIÓN

El español encuentra en el misticismo un fundamento para su heroísmo e hizo del amor divino la mejor arma para su brazo²

El viaje iconográfico de Jesús recogiendo sus vestiduras desde España a Iberoamérica es la historia de cómo Jesús tras ser flagelado en la columna, recogió su túnica y vistió su cuerpo magullado. Ese proceso que nos puede parecer simple, fácil de realizar e incluso instintivo le ha dado a la Historia del Arte mucho de sí a lo largo de más de 500 años de representaciones; amén de haber retratado la cuestión desde diferentes puntos de vista que irían desde el momento en el que Jesús arquea su dolorido cuerpo para asir el paño, hasta cuando, inevitablemente, tiene que arrastrarse sobre su propia sangre para recogerlo.

Probablemente nos encontramos ante una de las situaciones más tensas y trágicas ante las que tuvo que hacer frente Jesús en el difícil camino que su propio Padre había trazado para Él. Hace ya algunos años, el propio Emile Mâle afirmaba que “el siglo XVII no ha creado imagen más desgarradora que este Cristo que se arrastra en su sangre”³. Es curioso que éste difícil momento no aparezca recogido

[1] Los diferentes trabajos que hemos venido realizando sobre la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras, entre ellos este, han sido siempre realizados en colaboración con Rubén Sánchez Guzmán.

[2] Oliveira Martins, Joaquim Pedro. *Historia de la civilización ibérica*. Pamplona, Urgoiti, 2009, p. 268.

[3] Mâle, Émile. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid, Ediciones Encuentro 2001, p. 248.

en los libros sagrados, ni siquiera en los apócrifos. Sería la literatura mística de los siglos XV al XVIII⁴ el bagaje de fuentes donde el asceta puso a disposición del público, y del artista todo un mundo de imágenes mentales que, poco a poco, fueron materializándose en una serie de modelos formales que tuvieron su singular trascendencia en determinados contextos cronológico/geográficos⁵.

Si bien desde antiguo los investigadores tomaron conciencia de lo trascendente de nuestra iconografía⁶, la mencionada cita de Mâle y los escasos ejemplos materiales de los que se tenía constancia, conllevaron a crear todo un imaginario científico, materializado en un buen número de publicaciones en las que se afirmaba que la iconografía de Jesús Recogiendo sus vestiduras era un claro ejemplo de las mutuas y múltiples relaciones paradigmáticas entre la llamada literatura mística -aunque en la mayoría de los casos fuese escrita por ascetas-, y la obra de arte, entendiendo el modelo como una bonita historia barroca que hacía

[4] Para profundizar en las fuentes literarias de inspiración de la iconografía de Jesús Recogiendo sus vestiduras después de la flagelación, véase: Fernández Paradas, Antonio Rafael et al. *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico. Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación (siglos XV-XX)*. La Laguna, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2012; Fernández Paradas, Antonio Rafael et al. "Al principio fue... Jesús recogiendo sus vestiduras y sus fuentes literarias de inspiración", *Boletín de Arte*, nº 32-33, 2011-2012, pp. 251-263. Fernández Paradas, Antonio Rafael et al. "La iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras y su difusión por las Indias españolas", *Pregón*, 2011 y Fernández Paradas, Antonio Rafael et al. "Jesús recogiendo sus vestiduras. Un análisis iconográfico", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 40, 2011, pp. 465-531.

[5] En nuestro libro Fernández Paradas. *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico...*, op. cit., hemos trazado una historia de la asimilación de los diferentes modelos iconográficos.

[6] Entre los autores que han trabajado sobre la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación 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 ó 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 religioso 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 et al.; *Imago Imaginis. Un ejemplo de propaganda visual bajo las ópticas popular y culta* (1997) de Sánchez López y *Literatura Mística y piedad contrarreformista. La imagen de Cristo tras la flagelación en el arte español* (2007) de López Plasencia.

las delicias de los investigadores que encontraban aquí una sugerente secuencia sobre la que trabajar.

Simplemente no se buscó más. Las obras que se conocían o que se habían publicado, ciertamente estaban suscritas al barroco. El *Cristo del Mayor Dolor* de Andrés del Carvajal, del 1771, los ejemplos derivados de este que se encontraban dispersos por el centro de Andalucía, sus homónimos granadinos de mano de los Mora, y pinturas como las de Matero Cerezo, Antonio Arias para las Carboneras de Madrid, Zurbarán, Velázquez y el propio Murillo acopiaron todas la miradas y fueron la base sobre las que se construyó un dulce sueño barroco llamado “Jesús Recogiendo sus vestiduras después de la flagelación”.

El conjunto de estas aportaciones literarias además de incidir en la dimensión barroca del momento y su materialización plástica en contado número de ejemplares, reparó en una serie de puntualizaciones que, si bien tienen su sentido en función a la adscripción a la mentalidad barroca, no se ajusta por completo al conocimiento que actualmente tenemos del singular momento iconográfico. Con carácter general se estableció una barrera imaginaria que circunscribía, limitaba y reducía el momento en el que Jesús recogía sus vestiduras después de la flagelación exclusivamente a los siglos XVII y XVIII. Los estudiosos llegaron a tal razonamiento en función de un conjunto de obras del que el imaginario científico tenía constancia, mucho más limitado que su homónimo -el imaginario popular- donde la devoción a este tipo de Cristos tenía en mente un conjunto de imágenes mucho más amplio que el que aparecía en los libros. El hecho del que el motivo fuera netamente barroco y exclusivo de una determinada mentalidad social acarreó obligatoriamente el calificativo de “raro” para el mismo; “rareza iconográfica” sería más bien el término apropiado. En relación con las mentalidades de una determinada época, la postridendina en este caso, se dio por sentado que un gusto tan exaltado por el dolor, la desgracia ajena y los múltiples juegos visuales que provoca un cuerpo descarnado y el gusto por hacer de la sangre un elemento compositivo principal tanto en la planitud del lienzo con en los volúmenes de una escultura, obligatoriamente debía corresponder a un periodo histórico artístico, como fue el barroco, muy propenso a tales menesteres.

Dicho queda también que para este Jesús que busca su vestiduras para cubrir sus vergüenzas se estableció un correlato literario cuyas fuentes siempre se miraron y buscaron dentro de los Siglos del Barroco sin dar opción a la posible aceptación del tema en otros contextos culturales, cronológicos, estilísticos e ideológicos. Para nosotros esta fue una de las grandes bazas de este viaje iconográfico: partir

del simple hecho de que un modelo iconográfico no surge de la nada sino que en un principio ha de nutrirse de un caldo de cultivo preparatorio que asentarán las bases formales y conceptuales del asunto. Y efectivamente con una paciencia cuanto menos interesante en nuestra particular biblioteca específica –cuando no monográfica- sobre el particular tuvieron cabida textos religiosos oficiales, apócrifos, vidas de Cristo, vidas de la Virgen, vidas de los santos, revelaciones, poesía, biografías de artistas y tratados de iconografía, entre otros muchos. Nuestro punto de partida fue la compilación titulada *Mil doscientas obras espirituales (1485-1750)*, que Melquíades Andrés recoge en su libro *Historia de la Mística de la edad de oro en España y América*, de las que nosotros revisamos unas cuatrocientas. Tanto buscamos, que efectivamente encontramos un sustrato literario que se hacía eco del trágico momento, hasta hundir sus raíces en la Edad Media y extendiéndose a lo largo de los siglos XV, XVI, XVII y XVIII.

Volviendo a la cuestión de las conclusiones que podemos obtener de la lectura detallada de quien nos ha precedido se afirmó hasta la saciedad, en una reivindicación iconográfica con tintes cuanto menos “nacionalistas”, que el tema de Jesús recogiendo sus vestiduras era un producto netamente español y más concretamente andaluz, “centroandaluz” para ser más exactos, como si tales adscripciones justificaran por sí mismas lo barroco de la situación.

Para todas estas conclusiones hoy tenemos respuesta. Es cierto que el tema en sí era muy propenso a ilustrar la composición ignaciana de lugar, ya que el momento era muy ilustrativo y un recurso con altas connotaciones didácticas para remover las conciencias populares y hacer sentir como propios los sufrimientos de Jesús. Ahora bien, cuando comenzamos a tirar del hilo a preguntar y a verificar un proceso de sondeo tan simple como teclear y verificar búsquedas en Internet, nos fuimos dando con obras, en una gran variedad de soportes, que no podían llegar a ser explicadas desde los preceptos formales de la composición ignaciana de lugar, ni muchos de todo lo barroco que puede llegar a presentar un cuadro, un grabado o una escultura. Al igual que realizamos con la literatura mística, nos lanzamos a la “caza y captura” de todo Cristo que tuviera intención de vestirse cualquiera que fuera su patria de origen. Así encontramos presuntos “culpables” en Granada, Sevilla, Málaga, Antequera, Archidona, Écija, Osuna, Montilla, Lucena, Benamejí, Alcalá la Real, Madrid, Brujas, Aalst, Portugal, Alemania, Colombia, México, Guatemala, Bolivia, Filipinas. La multiculturalidad, en definitiva, estaba más que asegurada.

Teníamos literatura, mucha y en un marco de fechas muy amplio, y teníamos

un buen número de protagonistas, 86 recogimos en un trabajo anterior⁷. En este sentido, solamente del modelo que a continuación definiremos como “tipo 4”, se venían citando apenas una docena, y de ello se entiende que hay otros tres “tipos anteriores”. Nuestra ansia de conocimiento nos llevó a analizar la propia colocación corporal de los Cristos, revisamos prácticamente todos los repertorios publicados de grabados desde la invención de los mismos hasta el siglo XIX. De aquí pudimos elaborar varias conclusiones, en primer lugar que la literatura mística encontró un potente aliado en el grabado como medio difusor de ideas y modelos, y en segundo lugar que teníamos fuentes grabadas de orden directo, y fuentes grabadas de carácter indirecto [fig. 1] donde había un extensísimo catálogo de obras que presentaban giros, movimientos y composiciones corporales que obligatoriamente debieron ser tenidas en cuenta por los artistas. Los grabados ejercieron plenamente su trabajo y llegaron a los confines del mundo y para el caso sudamericano difundieron el tipo de Cristo que mejor se adaptaba a la manera de entender los preceptos de la denominada “literatura del decreto” cronológicamente inmediata a Trento y la interpretación que allí se hizo de los mismos en clave dramática, trágica y macabra. Serían el “tipo 4”, y sus variantes, y el “tipo 5” los encargados de dar materialidad a la iconografía de Jesús Recogiendo sus vestiduras por tierras sudamericanas.



Figura 1
Filis y Aristóteles,
Hans Baldung Grien,
1513

“El viaje iconográfico de Jesús recogiendo sus vestiduras desde España a Iberoamérica: una propuesta de clasificación de una familia desconocida y dispersa”, trata de poner orden, y en cierta manera revisar nuestras propias anotaciones en trabajos anteriores, sobre el amplio número de testimonios materiales que dan fe

[7] El número ha crecido actualmente. En Fernández Parada. *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico...*, op. cit., hemos trazado una historia de la asimilación de los diferentes modelos iconográficos.

pública de cómo Jesús se viste tras ser azotado “crueldísimamente” como diría más de un literato.

Todas estas cuestiones nos interesan especialmente por el número de ejemplares que podemos vislumbrar prácticamente por toda la geografía Sudamericana, tantos, que algunas veces llegamos a pensar que Cristo se vistió para hacer un largo camino que le llevaría al nuevo mundo para acometer el trabajo para el que fue propuesto.

La propuesta de clasificación que desarrollamos a continuación parte de un análisis pormenorizado del conjunto de obras que conforman nuestro particular “museo virtual” dedicado a la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación.

EL VIAJE ICONOGRÁFICO DE JESÚS RECOGIENDO SUS VESTIDURAS DESDE ESPAÑA A IBEROAMÉRICA: UNA PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN

Por este nombre se entiende todo modo de examinar la conciencia, de meditar, de razonar, de contemplar; todo modo de preparar y disponer el alma, para quitar todas las afecciones desordenadas (apegos, egoísmos,...) con el fin de buscar y hallar la voluntad divina.

Ignacio de Loyola

Cuando la historiografía comenzó a construir la historia de la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación lo hizo, como hemos visto, bajo una serie de condicionantes que ciertamente no fueron los más apropiados para que Jesús realizara ningún viaje. Muy a pesar del gusto por la tragedia barroca imperante, la realidad pone de manifiesto que Jesús recogiendo sus vestiduras es un hecho de primera magnitud con unos tintes de una universalidad muy diferentes al carácter localista que se le venía adjudicando.

Hemos comentado anteriormente cómo para poder realizar una lectura amplia de la dimensión social de la iconografía de Jesús Recogiendo sus vestiduras en toda su complejidad se hace necesario proyectar una triple mirada que nos permita poner de manifiesto las relaciones, influencias e interferencias entre la literatura, las fuentes grabadas y la obra material. Partiendo de esta triple visión integradora hemos podido agrupar a Jesús recogiendo sus vestiduras en diferentes categorías formales. La presente propuesta de clasificación quiere ser un instrumento que ponga de manifiesto la complejidad que presenta el modelo iconográfico sujeto a estudio, a la par que un instrumento efectista de análisis y comprensión de los mismos.

En relación a la conjunción entre literatura y obras materiales el análisis de la misma sólo hace mención específica a la colocación corporal de determinados modelos y en fechas tardías, finales del siglo XVI y principios del siglo XVII⁸, y que vendría a constituir el soporte literario para los ejemplares manieristas y los plenamente barrocos. El resto de los miembros de la propuesta de clasificación debemos entenderlos como productos o bien originales y fruto de la creatividad del artista o bien como manifestaciones en las que se partió de una fuente grabada que sirvió de modelo.

Si echamos la mirada a Sudamérica la llegada de los diferentes tipos fue desigual y tardía, aunque podamos encontrar ejemplares de cada uno de los modelos propuestos. En este sentido los modelos que más éxito tuvieron, y así lo ponen de manifiesto los testimonios conservados, fueron los que corresponden a los tipos cuatro y cinco. En ello tuvo mucho que ver la amplia difusión que los jesuitas dieron al tema, especialmente desde que Álvarez de Paz desempeñó diferentes cargos dentro de la Compañía a lo largo de la geografía sudamericana. Aun así el cuadro de posibilidades es muy variado, el Señor de Huanca, en el Perú, o el cobre de Basilio Fernández en el Museo Diocesano de Málaga, que recogen el paño de pie, serían ejemplos de convivencia con modelos caídos o arrastrados.

A la hora de analizar los diferentes tipos susceptibles de identificar en toda su versatilidad la visión de Jesús recogiendo sus vestiduras a legado a la Historia del Arte, debemos hacer una consideración previa, que no es otra que reflexionar sobre el propio juego que nos da y, por extensión, nos brinda la iconografía para el hecho interpretativo y compositivo. El hecho o circunstancia de que Jesús busque sus vestiduras implica que está desnudo, o muy cerca de la desnudez total, cuestión que será aprovechada por los artistas para recrearse en la hermosura y plenitud preciosista de su cuerpo conforme a los cánones de ese “ideal heroico” que sustituye y surge en el tratamiento del desnudo sacro al antológico “ideal atlético” del mundo griego. Debemos de tener en cuenta que de entre los momentos del ciclo de la Pasión, son escasos los pasajes en los que el artista puede disponer del cuerpo de Cristo en toda su plenitud, la presentación al pueblo o Ecce-Homo, la flagelación, o la crucifixión sería los más apropiados, siendo el primero de los tres momentos mencionados el que más ha dado de sí a la hora de servir como prototipo heroico para la representación del cuerpo de Jesús. El

[8] Véase: Fernández Paradas. “Al principio fue...”, op cit., pp. 251-263.

acto mismo de que Cristo recoja sus vestiduras, ha sido pretexto para profundizar en las innegables, numerosas e interesantes posibilidades anatómicas al que el momento se presta. Si en la Presentación al Pueblo el cuerpo de Jesús es utilizado como paradigma visual de los valores clásicos a la hora de entender el desnudo, el momento inmediatamente posterior a la flagelación, especialmente cuando Cristo gatea sobre el pavimento se nos ofrece como un recurso en el que artista puede trascender a lo “real”, y mostrar la anatomía de un hombre de 33 años que siempre se entiende como bien curtida y de buena presencia y donde el artista incluso tiene la posibilidad de hacer una manifestación pública de su servicio a la ciencia a partir del conocimiento que este tiene sobre cuestiones particulares de anatomía y sobre todo el testigo visual del virtuosismo de su arte⁹.

En función a todas estas consideraciones, partiendo desde una colocación corporal totalmente erguida, hasta el momento en el que la testa del Nazareno toca prácticamente el suelo, previa genuflexión de las rodillas, podemos establecer una serie de grupos de obras que reflejan caracteres comunes.

Los tipos que a continuación mencionamos se han configurado 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: cinco tipos y cuatro subtipos vinculados al modelo 4.

El primer grupo de ejemplares a los que debemos hacer mención, si partimos de la posición erguida anteriormente comentada, sería el denominado “**tipo 1**”,

[9] Sánchez López, Juan Antonio. “Corpus Insolitus. Libros de Anatomía, Imágenes heterodoxas y Manierismo Surrealista en la cultura visual europea”, *Revista de História das Ideias*, nº 33, 2012, pp. 183-216. Sánchez López, Juan Antonio. “Del ideal atlético al ideal heroico. Algunas controversias (pre y post) barrocas sobre el cuerpo”, en *La perspectiva en la tradición artística occidental* [en prensa]. Adler, K. et al. (eds.). *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993. Sánchez López, J. A. “Barroco, Mundus furiosus (Justicia, Violencia, Cuerpo)”, *Espills de Justiciá*. Valencia, Fundació General de la Universitat, 1998, pp. 119-159. Stoichita, V.I. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid, Alianza Editorial, 1996. Bonet Correa, A. *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Madrid, Alianza Editorial, 1993. Bustamante García, A. “El Canon en la cultura española del siglo XVI”, en *La visión del mundo clásico en el arte español*. Madrid, Ed. Alpuerto, 1993, pp. 81-92. Sánchez López, Juan Antonio. “Imágenes de San Sebastián. Visiones del cuerpo palpitante y desgarrado”, en *De San Sebastián a la Asunción*. Conferencias de Arte. Almería- Barcelona, GBG Editora, 2005, pp. 37-102. Díaz Fernández, E., “Aproximación a la anatomía artística en la escultura procesional sevillana según la Varia Conmensuración de Juan de Arfe”, *BCS*, nº 552, Sevilla, 2005, pp. 97-104.

o tipo “Luis Salvador Carmona”¹⁰, si lo designamos por medio de uno de sus intérpretes más afamados. Para ser más exactos, serían aquellos ejemplares en los que la figura de Cristo se nos presenta de pie, arqueando en mayor o menor medida la espalda para recoger un paño que puede estar depositado sobre el pavimento, y que por lo tanto se presta más a composiciones más efectistas y visuales, en cuanto manifiestan un mayor tratamiento del movimiento, o por el contrario como en el caso del Cristo de la Iglesia de la Clerecía de Salamanca, el de Salvador Carmona donde el arqueamiento prácticamente se ha reducido a una ligera sugerencia, siendo una representación idónea para mostrar al espectador el cuerpo de Cristo en todo su esplendor. Este tipo de composiciones suelen ir acompañadas de la columna de la flagelación, habitualmente corta, y con ejemplares circunscritos a los siglos XVII y XVIII. A diferencia de otros modelos, en este caso Jesús suele ser el protagonista en exclusiva de la misma, y eso se debe a que en función a la verticalidad per se de la escena, llena todo el espacio compositivo y no son necesarias otras figuras para compensar las líneas visuales de composición. Cuando Jesús apoye las rodillas sobre el suelo y entienda el cuerpo, prácticamente situando el tronco en paralelo al pavimento, las representaciones se producirán en vertical, quedando la mitad superior del espacio, en el caso de la pintura, vacías, aprovechándose entonces para situar a “espectadores”, como las Ánimas Benditas, o protagonistas secundarios cuyas intenciones son de los mas desafortunadas [fig. 2].



Figura 2
Señor de Huanca,
Anónimo, Huanca
(Cuzco)

[10] El Señor de Huanca sería un ejemplo representativo en Sudamérica.

Avanzando en el universo de posibilidades el siguiente integrante de propuesta de clasificación, “**tipo 2**”, o “de Alonso de Mena”, sería aquel modelo, mucho más barroco, en el sentido del término, que genuflexiona las rodillas, quedando el cuerpo en posición orante, manteniendo el tronco recto, o ligeramente arqueado, y que ya sostiene la túnica entre sus manos o hace el amago de recogerla del pavimento. Ejemplos ilustrativos serían la desaparecida obra realizada por Alonso de Mena para Alcalá la Real, la versión que posteriormente realiza José Martín Simón del mismo, y el también hoy en día desaparecido Cristo del Rayo de Málaga [fig. 3]. En anteriores trabajos¹¹ hemos situado este modelo como una de las representaciones más genuinamente españolas, hasta la asimilación de los modelos flamencos.



Figura 3
Cristo recogiendo sus vestiduras, “Cristo del Rayo”, Anónimo. Iglesia de Santiago, Málaga. (Desaparecido)

El “**tipo 3**”, o “de Francisco Palma Burgos”, sería, literalmente, una pequeña parada de descanso en el acto de recoger las vestiduras, ya que en las representaciones, en su mayoría escultóricas¹², las figuras quedan recostadas, a la manera de Madame Récamier, de David, esto es apoyando las piernas y los glúteos sobre una superficie, con las dos piernas en paralelo y el tronco erguido; excepción hecha del desaparecido Cristo del Perdón de Andrés de Carvajal [fig. 4], y el que le sustituye, el de Francisco Palma Burgos, en los Capuchinos de Antequera que presentan las manos atadas y sobre una piedra. Con carácter general la figura suele ser representada en solitario y sin acompañamientos escenográficos. Si bien la imagen tiene precedentes europeos en obras como el grabado de Willem Panneels (1631) o el Cristo caído después de la flagelación (óleo sobre tabla) de la Iglesia de San Gery (Baudour, Bélgica), será en Sudamérica donde el modelo iconográfico encuentre su mayor vía de proyección: la escultura de Pedro Lugo Albarracín, en la Iglesia de Santa Fe de Bogotá (Colombia); el Señor del Desmayo en Tamazulapan, Oaxaca (México) serían ejemplos representativos del tipo. Las dos esculturas antequeranas anteriormente mencionadas serían los únicos ejemplos españoles que hemos podido constatar hasta el momento.

[11] Fernández Paradas. *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico...*, op. cit., pp. 59-65.

[12] Aunque también podemos encontrar por ejemplo pinturas.

Continuando con las posibilidades que ofrece el modelo iconográfico, una vez que Jesús está recostado o arrodillado, la siguiente posibilidad, el “**tipo 4**”, sería aquella en la que Jesús apoya las rodillas en el suelo y extiende el cuerpo para recoger sus vestiduras. Quizás sea éste



Figura 4
Cristo del Perdón,
Andrés de Carvajal y
Campos (1709-1779).
Convento de RR.PP.
Capuchinos, Ante-
quera, Málaga

el prototipo que más posibilidades ha dado a los artistas, y el que mejor permite diferenciar las características de determinadas épocas o periodos históricos. Es el modelo netamente manierista, cuestión que se observa en la volumetría de las figuras, el concepto corpóreo en algunos ejemplares, la no comunicación con el espectador y la habituación o negación escenográfica que el barroco aportará a las composiciones de su siglo y el posterior. Hemos comentado anteriormente que sin lugar a dudas es el mejor recurso visual que la mentalidad postridentina pudo utilizar para ejemplificar la composición ignaciana de lugar. Efectivamente, a lo largo del siglo XVII y XVIII, todo un cúmulo de circunstancias relacionan a Jesús recogiendo sus vestiduras con los métodos de los Jesuitas¹³ y la propensión de la Compañía a la meditación guiada, que moderniza a la postre los planteamientos tipificados por la tendencia psicologista de la literatura franciscana tardomedieval capitalizada por las obras de San Buenaventura y sus seguidores. Sería además éste un tipo iconográfico del que mejor podemos seguir un correlato literario paralelo a la difusión del modelo. Un buen número de autores del siglo XVII dejaron testimonio de fe por escrito, y con todo lujo de detalles, de cómo Jesús recogió sus vestiduras. Sería el único de los tipos del que hemos encontrado la mención exacta en los textos de la época acerca de su composición.

Los ejemplares barrocos interactúan con el espectador y debido a las particularidades del modelo, del desarrollo de la figura en paralelo al pavimento, en las obras suele quedar un gran espacio, prácticamente la mitad del lienzo en los ejemplos pictóricos, que puede verse invadido por figuras que son meros espectadores pasivos, o que por el contrario tienen un papel activo en el maltrato del cuerpo del Nazareno. El modelo se presta además a una conceptualización formal por medio de todo lujo de detalles, flagelos, sangre, etc. que permitían favorecer

[13] Véase: Fernández Paradas. *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico...* op. cit.

Figura 5
Cristo del Mayor Dolor, Andrés de Carvajal y Campos, 1771. Colegiata de San Sebastián, Antequera, Málaga



Arias, de 1651, conservado en el Convento de las Carboneras de Madrid, o el Señor del Mayor Dolor de Carvajal (1771) [fig. 5], en Antequera. Son obras que sobresalen por lo limpio de la composición y la búsqueda de líneas recta en sus planteamientos, en cierta manera clásicas ya que huyen de procedimientos barrocos en sus formas, pero no en la teatralidad de los mismos. En las obras conservadas hay un diálogo expreso con el ánima bendita que contempla la escena. A nivel de difusión del modelo, el Cristo del Mayor Dolor de Antequera, constituyó el ejemplo a seguir para la mayoría de los ejemplares circunscritos al área de influencia de Antequera a partir del último tercio del siglo XVIII y el siglo XIX, ya que los ejemplares constatados son totalmente dependientes del Cristo del Mayor Dolor. 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 o de Cornelis Galle**) 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. 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 Atanasio 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 o de Dorotheum**) 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. Ejemplos serían el subastado en Dorotheum Viena el 14 de abril de 2005, o la obra anónima, de la escuela de Potosí [fig. 6], en colección particular.

el camino a la composición ignaciana de lugar.

A grandes rasgos, se resumen en tres las variantes que ha dado de sí. Un primer conjunto (**4.A, o de Andrés de Carvajal**) estaría formado por aquellos ejemplares en los que el tronco queda en paralelo al suelo, y lo constituyen obras como el lienzo de Antonio

Algunas de las obras 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).



Figura 6
Cristo Recogiendo sus vestiduras, Anónimo, siglo XVIII.
Colección particular

El último grupo al que queremos hacer alusión sería el “**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). Es el modelo de Cristos recogiendo sus vestiduras más propiamente sudamericano ya que no hemos podido constatar ejemplares de similares características en Europa. A nivel de interpretación de dolor físico que sufre Jesús es el tipo que mejor ejemplifica los valores conceptuales del barroco sudamericano por medio de la representación de figuras con una importante carga de sufrimiento físico.

Con la mencionada propuesta de clasificación hemos pretendido poner orden y sentido a una gran familia iconográfica de la que habitualmente se intentan contar muchas cosas y establecer un “árbol genealógico” lo más prolífico, “frondoso” y minucioso posible, pero acerca del cual nunca se han tenido en cuenta cuáles y cómo son los miembros que constituyen este modelo, estudiándolos a todos con una única visión y en un único conjunto; craso error si tenemos en cuenta que los diferentes tipos tan sólo comparten entre sí al mismo protagonista y el hecho de que recoja sus vestiduras. Éste es el particular viaje iconográfico de Jesús recogiendo sus vestiduras desde España a Iberoamérica. Como todos los viajes sabemos lo que llegó, pero no lo que pasó. Esa es otra historia...

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Jesucristo y el emperador cristiano*. Catálogo de exposición. Granada, Caja Sur, 2000.
AA.VV. *The Illustrated Bartsch*. New York, Abaris Books, 1978. 76 Volúmenes.
ANDRÉS, Melquíades. *Historia de la mística de la edad de oro en España y América*, Madrid, La Editorial Católica, 1994.

- BAREA AZCON, Patricia. "Pintura Virreinal Mexicana en Andalucía", *Alonso Cano. Revista Andaluza de Arte* (<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.
- 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.
- ESCALANTE JIMÉNEZ, José. "Antequera: De los orígenes de la cofradía del Mayor Dolor", *Cáliz de Paz*, 5, 2009, pp. 220-223.
- ESCALANTE JIMÉNEZ, José. "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).
- FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael et al. *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico. Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación (siglos XV- XX)*. La Laguna, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2012.
- FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael et al. "La iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras y su difusión por Sudamérica", *Cuadernos de Arte* (en prensa).
- FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael et al. "Al principio fue... Jesús recogiendo sus vestiduras y sus fuentes literarias de inspiración", *Boletín de Arte*, 32-33, 2011-2012, pp. 251-263.
- FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael et al. "Jesús recogiendo sus vestiduras. Un análisis iconográfico", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 40, 2011, pp.465-531.
- FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael et al. "La iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras y su difusión por las Indias españolas", *Pregón*, 2011.
- FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael et al. "El antequerano Cristo del Mayor Dolor y sus Fuentes Iconográficas de Inspiración", *Jábega*, 102, 2010, pp. 80-94.
- FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael et al. "El Cristo del Mayor Dolor y sus antecedentes Iconográficos Grabados", *Pregón*, 2009, pp. 35-43.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María et al. "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.
- KNIPPING. John B. *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands: Heaven on Earth*, Nieuwkoop, B. de Graaf, 1974.
- LLORDÉN, Andrés. "Una imagen para dos artifices", *Jábega*, 17, 1977, pp. 78-83.
- 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-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *José de Mora*. Granada, Editorial Comares, 2000.

- MÂLE, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma* (1932). Madrid, Ediciones Encuentro, 2001.
- MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. "Iconoteología del Cristo del Mayor Dolor", *Miscelánea Augusto Segovia*, 21, 1986, pp. 219-242.
- MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura Religiosa en la Granada Renacentista y Barroca (Estudio Iconológico)*. Granada, Universidad de Granada, 1989.
- 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.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. "La literatura religiosa y el Barroco", *Revista de la Universidad de Madrid*, XI, 1962.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. "Unas obras de Risueño y Mora desconocidas", *Archivo Español de Arte*, 175, 1971 pp. 233-257.
- PIZANO, Roberto. *Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos*. París, Camilo Bloch, 1926.
- RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*. T. I, Vol. 2. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.
- SORROCHE CUERVA, Miguel Ángel. "Una iconografía andaluza en Iberoamérica: Jesús recogiendo sus vestiduras", *Quiroga. Revista de patrimonio Iberoamericano*, 1, 2012, pp. 42-56.
- 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, pp. 82-90.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. "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.
- VALDIVIESO, Enrique. *Juan de Roelas*. Col. Arte Hispalense, 18. Sevilla, Diputación de Sevilla, 1978.

