

# ***El Cristo del Mayor Dolor y sus antecedentes iconográficos grabados***

*Antonio Rafael Fernández Paradas  
Rubén Sánchez Guzmán*

“De esta suerte ha de usar de las estampas, considerándolas como medios para el estudio, no como fines para el descanso; y siendo así, téngolo por muy loable empeño de los estudios”

*Antonio Palomino de Castro y Velasco  
El museo pictórico y Escala óptica. Libro VI, Capítulo I.*

## **Introducción**

Con estas palabras animaba el teórico andaluz del arte al buen uso de las estampas en el proceso creativo. Conociendo es el manejo por parte de pintores y escultores de los modelos suministrados por las mismas. Sin embargo el resultado fue dispar, mientras que los grandes genios se sirvieron de ellas como fuente primigenia de inspiración, reinterpretándolas y haciéndolas suyas, dando como resultado una composición totalmente transformada, otros, y esto es lo que critica Palomino, se valieron de ellas de una manera servil copiándolas directamente sin ningún proceso intelectual. La utilización de estos modelos no es unidireccional ya que se

distinguen categorías diferenciadas. Por un lado tenemos aquellos ejemplos donde se representaba literalmente la escena y por otro aquellos grabados de temas dispares, que si bien poco o nada tenían que ver con el tema a representar sirvieron a los artistas como fuente de inspiración en elementos puntuales. Las líneas que presentamos a continuación ayudaran a ir trazando los orígenes y la trascendencia posterior de los grabados que asentaron los precedentes iconográficos del Señor del Mayor Dolor. Para su caso podemos dividir las fuentes grabadas en dos categorías: aquellas que representan directamente a Cristo recogiendo sus vestiduras, y todas aquellas que presentan figuras con colo-



caciones corporales similares en las más variada escenas.

### Las Fuentes Grabadas de carácter directo

Para nuestro caso, el precedente directo más antiguo hay que buscarlo en la estampa de la Flagelación (Fig. 1) de Johan Sadeler I (1550-1600). Éste perte-

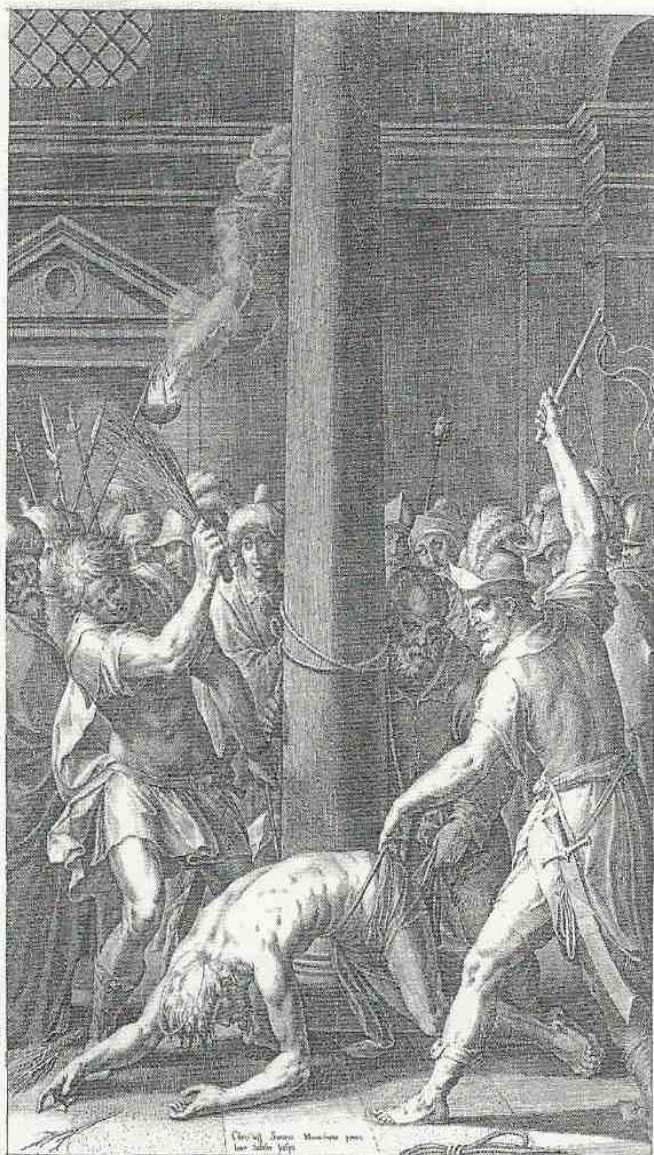


Fig. 1. Johan Sadeler I: Flagelación de Cristo, anterior a 1600. Buril.

neía a una de las más ilustres dinastías de grabadores, fue padre de Justus y Christoph, hermano de Raphael y Egdius y tío de Egdius II, Johan II y Raphael II, y del impresor Marc Sadeler. La estampa forma parte de una serie de ocho planchas basadas en una serie, desaparecida, sobre la Pasión de Cristo del pintor bávaro Christoph Schwart. (1545-1592). La escena de la flagelación se desarrolla dentro de una estancia abarrotada de gente, entre soldados, sanedritas y curiosos, presidida por una alta columna que divide la composición en dos y desde donde acaba de ser desatado Cristo que cae hacia delante en primer plano, mientras que a izquierda y derecha, los sayones continúan con la flagelación, y un tercero semioculto en la sombra de la columna prepara lo que parece ser la clámide púrpura. La inestable figura de Cristo (Fig. 2) tiene el atractivo de lo fugaz, de lo instantáneo, pues no está caído del todo, sino captado en el preciso momento en el que apoya los antebrazos en el suelo intentando amortiguar el golpe producido al caer el peso de su cuerpo a plomo, su posición queda acentuada por la cabeza que deja caer pesadamente hacia abajo. El hecho de colocarlo caído no es en absoluto nuevo y es un recurso compositivo que ya flotaba en el ambiente artístico alemán desde finales de la Edad Media (Fig. 3). Así puede verse en una xilografía alemana del siglo XV, donde aparece Cristo sentado a los pies de una columna durante la flagelación. De todas formas la serie muestra la peculiaridad de incidir en la representación de Cristo caído en otros pasajes que hasta ese momento requerían la



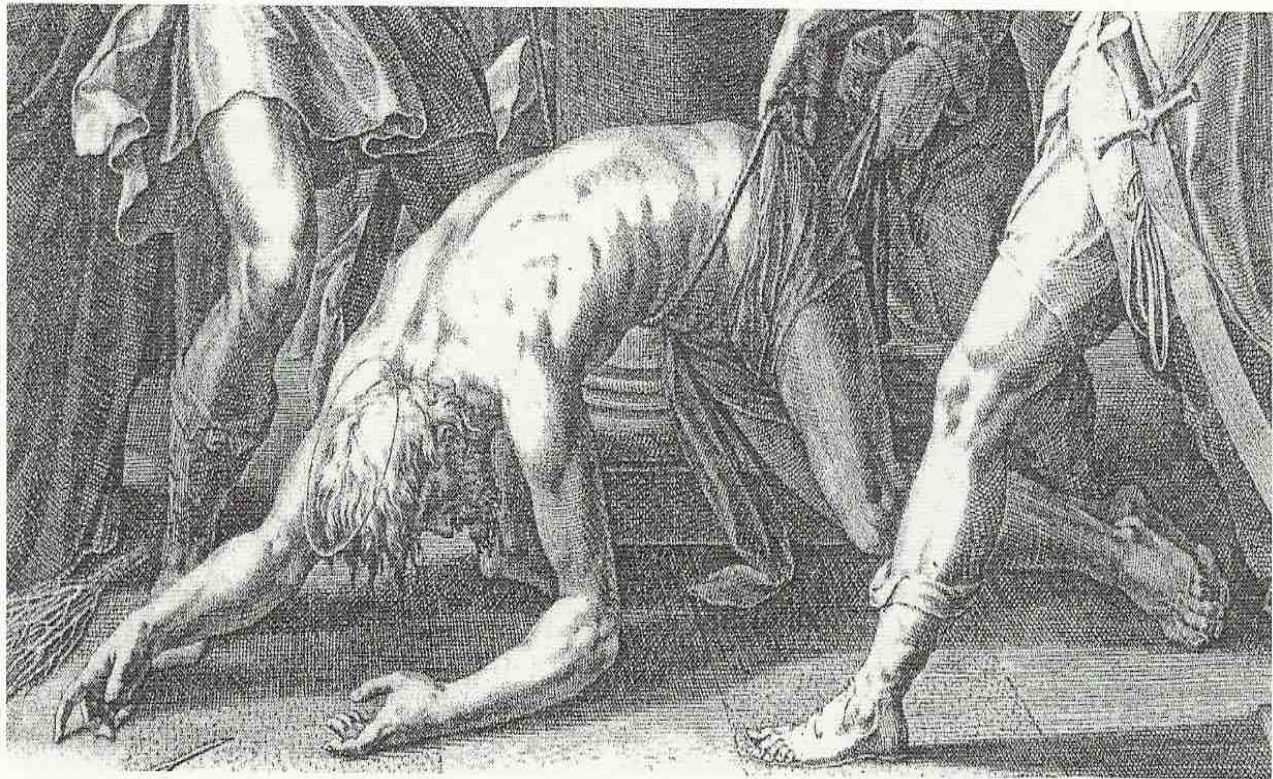


Fig. 2. Johan Sadeler I: *Flagelación de Cristo (Detalle)*, anterior a 1600. Buril.

presencia de un Cristo de pie, como son los casos de la presencia ante Caifás, el juicio ante Pilatos, o el traslado hacia el pretorio, que junto a la más tradicional caída de Cristo bajo la cruz camino del Calvario, convierten a la serie en un verdadero catálogo de poses que serán usadas por los artistas como fuente de inspiración a la hora de enfrentarse a la representación de Cristo caído recogiendo las vestiduras. La serie gozó desde un principio de una enorme popularidad sobre todo en la Europa del norte y Flandes. Se multiplicaron las copias de la serie completa como la realiza por el flamenco Adrien Collaert (1560 – 1618), y aquellos casos en los que solo se reprodujeron algún grabado en concreto. En el caso de la flagelación se conocen al menos otras dos versiones, una invertida, sin firmar, y otra ya de principios del siglo XVII, del her-

mano de Johan, Raphael Sadeler I.

Sin embargo, la trascendencia de la estampa de Sadeler 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, o cuanto menos de inspiración, a nuevas variantes, que habrían de venir en el segundo cuarto del siglo XVII y que llegaron a configurar tipologías de Cristo caído recogiendo sus vestiduras, propias y totalmente definidas.

El grabado “O Tristissimum Spectaculum”, de Cornelis Galle “El Viejo” (1576-1650) marcará un antes y un después en el devenir del tema a la par que inaugure una nueva topología (Fig. 4). Cornelis o Cornelius pertenecía a una de las



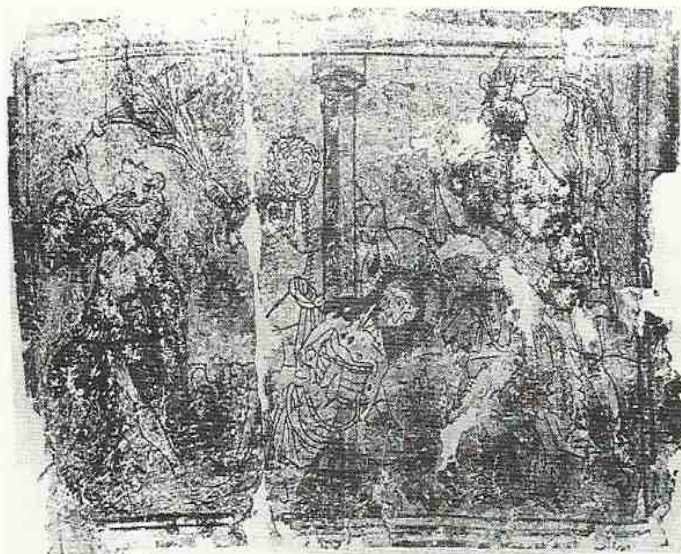


Fig. 3. Anónimo Alemán: *Flagelación de Cristo*, S. XV. Xilografía.

más importantes dinastías de grabadores de la ciudad de Amberes. Aprendió el oficio en el taller de su padre, Phillip, y con su hermano Theodor estuvo en Roma entre 1596 y 1610 copiando obras Rafael, Tiziano, Annibale Carracci, o Guido Reni que luego usaría para sus grabados. A su regreso a Amberes fundó una escuela de grabadores que se convirtió en un referente en la ciudad, allí trabajó junto a Rubéns, Van Dyck o Diepenbeeck, quien según, Mâle, le suministro el dibujo que sirvió de modelo para el citado grabado. Sin embargo, el propio Galle ya había trabajado en 1610 para los Jesuitas de Amberes, ilustrando la biografía de San Ignacio de Loyola escrita por el Padre Ribadeneira. Quizá fueron ellos mismos los que le encargaron esta estampa, tan afín al discurso teológico jesuítico. Además para la fecha en que se suele datar el grabado, 1640, las meditaciones de los padres De La Puente (1605) y Álvarez de Paz (1620), en las que queda recogido el pasaje representado eran

más que conocidas. Se puede decir que quizás este grabado formara parte en la práctica de los ejercicios espirituales ignacianos en los que las imágenes fueron ganando en importancia. De hecho en la propuesta del también jesuita Sebastián Izquierdo recogida en su *Práctica de los Ejercicios Espirituales*, publicada en Roma en 1665, la imagen grabada venía a sustituir a las indicaciones del director espiritual. La exhortación latina “O Tristissimum Spectaculum” que rotula la estampa parece salida de la boca del director espiritual que guiaba los ejercicios 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 aún penden de la columna donde recibió el suplicio de la flagelación a cuya izquierda aparecen los látigos, se arrastra, ensangrentado por el suelo recogiendo sus vestiduras.

Prueba de la enorme difusión del tema es la proliferación posterior de copias de la estampa. De hecho conocemos otras dos. La del oscuro grabador amberino Joannes Van Merlen, que debió realizarse poco después de la de Galle, y que quedó recogida en un repertorio de estampas religiosas de Amberes que abarcaba desde la Contrarreforma a la Revolución Francesa. También hemos localizado la firmada por A. Goetiers (1637-1686), algo más tardía. En ambas se repite literalmente el original, aunque destacan por un mayor trabajo en el dibujo, siendo la diferencia más notable entre las dos obras que la de Van Merlen



no va rotulada con el lema latino.

A tenor de lo expuesto observamos que a través de los grabados se difundieron dos claras tendencias, la encabezada por la estampa de Johan Sadeler, que venía a representar a Cristo con el tronco recto paralelo al suelo y la otra representada por el grabado de Cornelis Galle, donde Cristo presenta un arqueamiento pronunciado del tronco desde los hombros a las rodillas, y donde las manos apoyan sobre el suelo, o recogen el paño a muy corta distancia del piso. No obstante existieron otras dos más, que a priori no parecen tener una presencia destacada en el ámbito del grabado; una derivada claramente del segundo modelo la cual muestra a Cristo arrodillado en el suelo, extendiendo el cuerpo marcadamente hacia delante, arqueándolo o no, y que en general no apoya las manos sobre el suelo, y otra que reunía elementos diversos y venía a ser una síntesis de las tres primeras. Todas estas tipológicas de origen Flamenco y Centro europeo llegarían a España a mediados del siglo XVII, arrasando por completo por tierras andaluzas, donde otras formas de representar a Cristo recogiendo sus vestiduras anteriores en cronología (Cristo en Pie, Arrodillado, o recostado) quedaron condenadas a un segundo plano hasta casi extinguirse.



Fig. 4. Cornelis Galle "El Viejo": "O Tristissimum Spectaculum", hacia 1640. Buril.

### La Fuentes Grabadas de carácter subsidiario

Sería casi imposible enumerar uno por uno los grabados que pudieron servir para tal fin, ya que imágenes agachadas, inclinadas, asomadas por ejemplo se prodigan en distintas composiciones de los más variados géneros y nacionalidades.

Frecuente es encontrar este tipo de figuras entre los temas religiosos tanto bíblicos, ya sean del Antiguo como del Nuevo Testamento, como hagiográficos. Pueden aparecer hombre y mujeres que desesperadamente intentan sobrevivir al diluvio universal (Johan Sadeler I), decorosas israelitas que se afanan en recoger el mana caído del cielo en el desierto (Hans Sebald Behan, 1500-1550, o Antonio Tempesta, 1555-1630), o el agua que Moisés acaba



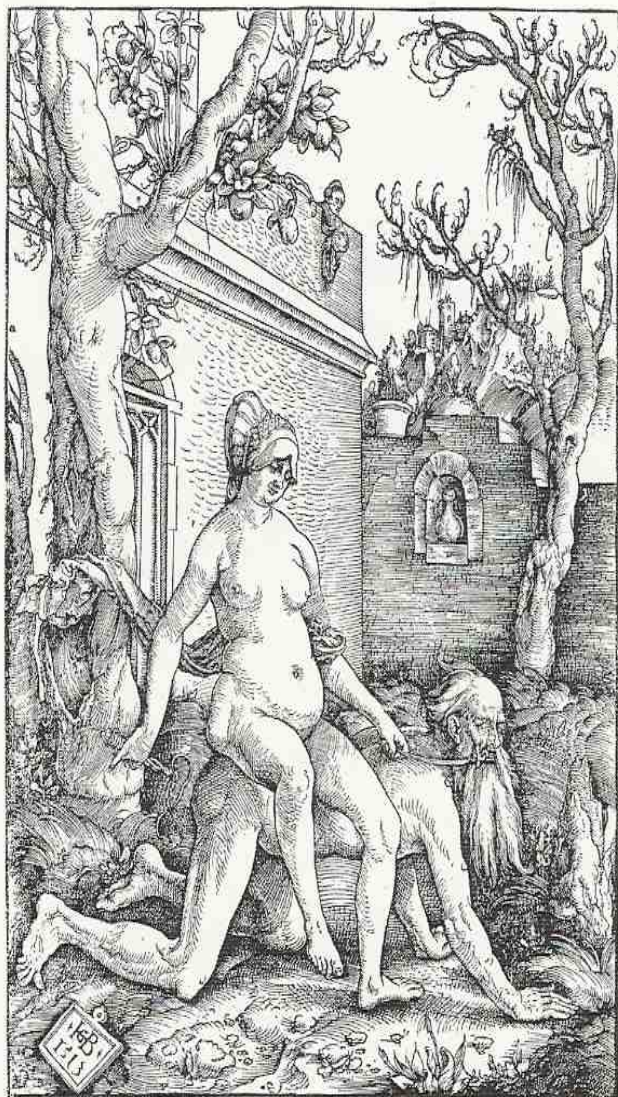


Fig. 5. Hans Baldung Grien: *Filis y Aristóteles*, 1515. Buril.

de hacer brotar de una piedra (Antonio Tempesta). También se representa a mujeres desesperadas que intentan poner a salvo a sus hijos durante la matanza de los inocentes (Martino Rota, 1520-1583), a María Magdalena 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). Igualmente en los grabados aparecen

pastores o Magos que se postran ante el pesebre de Belén (Andrea Deolla o Schiavone, 1522-1563); de crueles verdugos que barrenan la cruz de Cristo, o avivan el fuego bajo las parrillas martirizadoras de San Lorenzo (Cornelis Cort, h. 1533-1578 o Giulio Sannuti, activo h. 1550); la tina de Santa Cecilia (Marcantonio Raimondi, h. 1475-1534) o 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 legendaria confrontación entre Escipión y Aníbal (Cornelis Cort). También hay ejemplos 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 amorellos que, con sus mil posturas 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, en las que los hombres son obligados por sus esposas a llevar carromatos o las mujeres que como, perros son, expuestas en el mercado por sus maridos (Erhard Schoen, 1491-1592). También aparecen 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).

Aunque la estampa de Sadeler sirvió de referencia no tuvo el mismo impacto visual que pudo tener la de Cornelis Galle cincuenta años después. Entre una y otra estampa quedó un amplio margen para que los artistas a entresacaran de diferentes grabados puntos de referencia a la hora de componer sus obras. Estos grabados subsidiarios, cuyos temas están muy alejados de la representación sacra final, sirvieron de esquema compositivo para la inspiración de Cristo recogiendo sus vestiduras.

Aparentemente, poco pudo aportar el mito de Filis y Aristóteles, aquel filósofo que se dejaba cabalgar, al tema en cuestión. Sin embargo, al hacer una detenida comparación entre grabados y obras concretas, nos damos cuenta, que eso no fue así. Si hacemos el mínimo esfuerzo visual de prescindir de la figura de Filis, nos queda la figura del filósofo a



Fig. 6. Anónimo Alemán: San Juan Crisóstomo, 1481. Xilografía.

cuatro patas. Si continuamos con el esfuerzo, y despojamos a Aristóteles de su indumentaria y los arneses el resultado final es muy semejante a ciertos Cristos del siglo XVII. Los pintores, como hemos visto, no eran ajenos a este proceso. Entre todo este grupo destaca el grabado de Hans Baldung Grien (Fig. 5), que bien pudo servir como fuente de inspiración a Carvajal para su Cristo del Mayor Dolor. La figura en perfil del filósofo de esta obra parece literalmente calcada por Antonio Arias en su lienzo de las Carboneras, en el que incluyó el tratamiento prieto y robusto de la musculatura. Otro a tener en cuenta





Fig. 7. Anónimo Alemán: San Juan Crisóstomo, 1485. Xilografía.

es el de Hans Burgkmair (1473-1531), que, si bien de forma invertida sirvió al anónimo pintor del lienzo de Constantina (Sevilla) para apuntalar su composición. Existen otros muchos grabados que representan a figuras en pose semejantes como la figura a cuatro patas que aparece de espaldas al espectador en el grabado de la Bacanal de Virgíl Solís (1514-1562), el hombre rabioso con un niño en su boca de Lucas Cranach el Viejo (1472-1553) o el Suicidio de Saúl y Heliodoro en

el Templo de Tobias Stimmer (1539-1584). No obstante, estos y otros ejemplos ya tenían precedentes formales de muy fácil acceso. Las distintas ediciones que se hicieron de la *Leyenda Dorada* en Alemania durante el siglo XV, venían ilustradas con xilografías muy sencillas pero que marcaban claramente una pauta en la representación iconográfica de los Santos. Así, la figura que más nos interesa, la de San Juan Crisóstomo (Figs. 6 y 7) en el Desierto muestra una representación muy similar en todas ellas. Además coetáneamente a estos libros, existieron otros también profusamente ilustrados con xilografías como la *Consolación del alma* publicado en Colonia en 1484. En su serie de los diez mandamientos, concretamente en el cuarto, “no mataras” la figura del asesino que se abalanza sobre la victima adopta la misma posición vista en la imagen de San Juan Crisóstomo.

Sin embargo, el proceso de formación de los otros dos modelos que presentan a Cristo con la espalda curva es más complejo, más sutil y si bien parece que pueda tener sus orígenes, sólo 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. Este llegó a ser de tanta potencia y tan cerrado visualmente, que los artistas no necesitaron de fuentes secundarias, por lo que en su evolución posterior solo se introdujeron variantes mínimas.



## Bibliografía.

- AA.VV. *The Illustrated Bartsch*. Walter L. Strauss. New York, Abaris Books, 1978. 76 Volúmenes.
- AA.VV. *Jesucristo y el emperador cristiano*. Catálogo de exposición. Granada, Cajasur, 2000.
- 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.
- HOLLSTEIN. F. W. H. *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts*, Amsterdam, Rotterdam, 1949. T. VII.
- KNIPPING. John B: *Iconography of the counter reformation in the netherlands : heaven on earth*. Nieuwkoop, B. de Graaf, 1974.
- MÁLE. Emile: *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid, Ed. Encuentro, 2001.
- MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier: *Cultura Religiosa en la Granada Renacentista y Barroca (Estudio Iconológico)*. Granada, Universidad de Granada, 1989.
- Navarrete Prieto (1998)
- NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, 1998.
- PÉREZ SÁNCHEZ. Alfonso Emilio: *Pintura Barroca en España (1600-1750)*. Madrid, Ediciones Cátedra. S. A., 1992.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: "Fuentes iconográficas y literarias del cuadro de Velásquez "Cristo y el Alma Cristiana". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1991, n.º 8, Tomo IV, pp. 82-90.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: *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.
- SORIA, Martín. S: "Some flemish sources of baroque painting in Spain". *The Art Bulletin*. Diciembre, 1948, pp. 249-259.
- The Illustrated Bartsch*. Walter L. Strauss. New York, Abaris Books, 1978. 76 Volúmenes.