

# EL ANTEQUERANO CRISTO DEL MAYOR DOLOR Y SUS FUENTES DE INSPIRACIÓN

Antonio Rafael Fernández Paradas\* y Rubén Sánchez Guzmán\*\*

En el siglo XVIII, se consolida un modelo escultórico cuyos precedentes, encontrados antaño a partir de la Edad Media, nos traen la imagen de uno de los Cristos más venerados de todo el ámbito escultórico europeo: la de Jesús recogiendo sus vestiduras tras la flagelación, fuente de inspiración de muchos que subsiste hasta nuestros días.

«La imagen se convirtió en un medio de propaganda ya que las enseñanzas del hombre moderno penetraban a través de los ojos. A esta pedagogía responde la imaginaria que intenta dar concreción e inmediatez a lo sagrado y que, en el caso andaluz, cuenta a su favor con el carácter apasionado y sensual de sus gentes y su espíritu hedonista, empeñado en una constante búsqueda de la belleza, valores todos ellos que en este arte se pasman»<sup>1</sup>.

## I. INTRODUCCIÓN

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. 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, con paso fino, elegante y proporcionado se encontró con las ánimas que tantos años llevan contemplándolo y esperándolo.

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 escul-

\* Documentalista. Tasación y peritaje de antigüedades y obras de arte.

\*\* Licenciado en Historia del Arte. Diplomado en Estudios Avanzados.

tóricos, todos desaparecidos. El de la Púrpura, de la Cofradía de Columna y Azotes de Sevilla<sup>2</sup>; el de Alonso de Mena en Alcalá la Real<sup>3</sup>; el Cristo del Rayo en Málaga<sup>4</sup>, 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. En Alemania con una larga tradición de Cristos caídos después de la flagelación, desde el siglo XVI, el modelo de Christoph Schwart seguía vigente. El relieve sobre madera conservado en el Schnütwen Museum de Colonia, datado en 1700, está en la línea de la obra grabada por Sadeler sobre el original Schwart. 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. Encontramos imágenes en el templo de Santiago de San Cristóbal de las Casas (México); en las iglesias de Candelaria y la Merced en Antigua (Guatemala); y 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 del siglo XVIII lo que la literatura mística al XVI. Andrés de Carvajal reinará durante el último tercio de 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, conservada 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.

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<sup>5</sup>. La escultura de Diego de Mora, conservada en el convento de Nuestra Señora del Carmen, inaugura el siglo<sup>6</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>7</sup>, conservado en el carmen de los Mártires, y del Mayor Dolor en la iglesia de Santa Ana de Archidona<sup>8</sup>, 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. 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 formó en la tradición escultórica de la ciudad y en el taller de Diego de Mora. 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 forman parte de esa historia de la escultura malagueña del XVIII que apenas se ha comenzado a escribir.

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>9</sup>. 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



Andrés de Carvajal y Campos (1709-1779): *Cristo del Mayor Dolor*, 1771. Antequera (Málaga): Colegiata de San Sebastián

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 entorno 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>10</sup>, a quien siguió su hermano Manuel dos años después, en una composición idéntica, esta vez sobre dibujo de Antonio González Velázquez<sup>11</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 barroco<sup>12</sup>. Al socaire de la devoción al Cristo

antequerano, se reactivó el culto del Cristo del Mayor Dolor de Mora, conociéndose entre 1806 y 1822 hasta tres tiradas distintas de estampas en Granada<sup>13</sup>.

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 que habría que mover la fecha de realización casi un siglo, conservado en el Santuario del Carmen, Rute (Córdoba)<sup>14</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 Luceña (Córdoba)<sup>15</sup> y el Jesús del Mayor Dolor de Lorenzo Cano, realizado en 1814, conservado en la Iglesia de la Concepción de Écija<sup>16</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, más intelectualizados, difundidos y poco estudiados de la historia del arte.

## II. EL CRISTO DEL MAYOR DOLOR Y SUS FUENTES LITERARIAS DE INSPIRACIÓN

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. Recogemos 21 obras publicadas entre 1377 y 1800. De ellas tres corresponden, si tomamos como referencia la primera edición latina de las *Celestiales Revelaciones*, al siglo XV; ocho al XVI; nueve al XVII y una al XIX. De ellas, nueve 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 Bernardino de Laredo, seis. El «Premio Planeta» se lo llevó Luis de la Puente. De su obra *Meditaciones de los Misterios de nuestra Santa Fe* (1605), se editaron más de 377 ediciones, en las lenguas más pintorescas: 35 ediciones en castellano completas y 46 en compendio; 108 en francés; 62 en italiano; 40 en latín; 34 en alemán; ocho en inglés; siete en portugués; tres en bohemio; 27 en flamenco; seis en polaco y una en árabe. Es curioso destacar el hecho de que el área germánica, Flandes y Polonia contasen en total con 70 ediciones. El morbo vende, el proceso inquisitorial abierto contra María Jesús de Ágreda hizo que de su libro *Mística ciudad de Dios* (1670) se editasen más de 30 ediciones. El siguiente cuadro (Cuadro 1) resume brevemente el contenido de los pasajes literarios.



Andrés de Carvajal y Campos (1709-1779): *Cristo del Mayor Dolor*, 1771 (detalle del rostro). Colegiata de San Sebastián, Antequera (Málaga)

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. Aun 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



RESUMEN DE CONTENIDO DE LOS PASAJES LITERARIOS	
Lugar donde se desarrolla la escena	1495. Pedro Jiménez de Prejano <sup>17</sup> . Casa 1499. San Buenaventura <sup>18</sup> . Casa 1651. Martín de la Madre de Dios <sup>19</sup> . Sala o patio 1659. San Buenaventura <sup>20</sup> . Palacio
Condiciones climatológicas. Sensación de frío	1495. Pedro Jiménez de Prejano <sup>21</sup> 1499. San Buenaventura <sup>22</sup> 1535. Bernardino de Laredo <sup>23</sup> 1670. María Jesús de Ágreda <sup>24</sup>
Espectadores con realmente contemplaron la escena	1590. Juan Basilio Santero <sup>25</sup> 1652. Alonso Villegas <sup>26</sup>
Hecho de desatar a Cristo	Recogido por la mayoría de los autores 1551. Antonio Aranda <sup>27</sup> . Resalta como le desatan los pies
Pasajes en los que se le indica que se vista	Recogido por la mayoría de los autores 1551. Antonio Aranda <sup>28</sup> . Resalta como le desatan los pies
Pasajes en los que se le indica que se vista	1526. Francisco Sánchez del Campo <sup>29</sup> 1551. Antonio de Aranda <sup>30</sup> 1590. Juan Basilio Santero <sup>31</sup> 1623. Tratado de devotísimas y muy lastimosas contemplaciones... <sup>32</sup> 1651. Martín de la Madre de Dios <sup>33</sup> 1670. María Jesús de Ágreda <sup>34</sup>
Pasaje en los que «busca» las vestiduras	1495. Pedro Jiménez de Prejano <sup>35</sup> 1499. San Buenaventura <sup>36</sup> 1506. Juan de Padilla <sup>37</sup> 1609. Francisco Pacheco <sup>38</sup> 1652. Alonso Villegas <sup>39</sup>
Pasajes en los que se «agacha», «inclina» o «recoge las vestiduras	1512. San Buenaventura <sup>40</sup> 1526. Francisco Sánchez del Campo <sup>41</sup> 1605. Félix Lope de Vega <sup>42</sup> 1623. Tratado de devotísimas y muy lastimosas contemplaciones... <sup>43</sup>
Pasajes en los que «cae» a tierra o se «arrastra»	1605. Luis de la Puente <sup>44</sup> 1619. Diego Álvarez de Paz <sup>45</sup> 1652. Alonso Villegas <sup>46</sup>
Autores que solo indican que se viste	1377. Santa Brígida <sup>47</sup> 1501. Gonzalo de Ocaña <sup>48</sup> 1533. San Pedro de Alcántara <sup>49</sup>
Autores que inciden en la sangre	1377. Santa Brígida <sup>50</sup> 1495. Pedro Jiménez de Prejano <sup>51</sup> 1603. Luis de la Puente <sup>52</sup> 1619. Alonso Villegas <sup>53</sup>
Autores que recogen la prohibición de que se lave las heridas	1533. San Pedro del Alcántara <sup>54</sup>
Pasajes en los que se indican que le quitan las vestiduras de las manos y juegan con ellas	1651. Gonzalo de Ocaña <sup>55</sup> 1670. María Jesús de Ágreda <sup>56</sup>
Hechos varios	1501. Gonzalo de Ocaña <sup>57</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>58</sup> 1670. María Jesús de Ágreda <sup>59</sup> . La Virgen intercede

Cuadro 1

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 cosa 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 está relativamente cerca del 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, e 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 de 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 baxa 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 Luis de la Puente (otro de los «best seller» del momento) y Diego Álvarez 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 como fuente iconográfica de creación de nuevos temas o variantes de los ya existentes.

## De los orígenes franciscanos a la difusión jesuita

Alguien dijo que el manierismo era un arte intelectualizado, mientras que el barroco afectó al modo de vida de todas las capas sociales. Por consiguiente, podemos hablar de una sociedad barroca, pero no de una sociedad manierista. Nuestro referente es qué dicen nuestros autores, cómo lo dicen y qué efectos produjeron sobre las obras físicas. Si miramos más allá y ojeamos sus biografías, dos son las cuestiones que nos llaman la atención: el afán viajero y la relevancia social de muchos de ellos, inmersos en los círculos intelectuales de las épocas en las que les tocó vivir. Si afirmamos, como consecuencia de esto, que Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación es una manifestación artística intelectualizada, y el arte intelectualizado es un arte de minorías, quedaría justificado el difícil acceso que muchas de las obras conservadas han tenido y la «rareza» del referente iconográfico en la historia del arte. Y quizás, ese afán viajero conllevó que nuestros escritores llevaran consigo ejemplares de sus amados libros, y que quizás los fueron dejando por el mundo, y con un poco de suerte cayeron en mano de algún artista deseoso de romper moldes. Los grabaditos hicieron el resto. Curioso es 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); Cornelis Galle (1576-1675); Antonio Árias (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 y 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 Santero 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 Ágreda, 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 Bernardino 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 Ágreda, 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, quizá 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, un cúmulo de circunstancias variadas 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 los Gazules 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, como el pintor Francisco Pacheco, el grabador Juan de Jáuregui, y personajes del ambiente eclesiástico, como el arcediano de Carmona Mateo Vázquez de Leca. En ellos se intelectualiza acerca de teología, arqueolo-

gía, 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; 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 Ceballos<sup>60</sup>, la casa de los Arguijo se encontraba frente a 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>61</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 Théodore Galle. Estos grabados, publicados aparte, formaban un pliego que se extendió por Europa y sirvió de modelo temático a los artistas»<sup>62</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 de 377 ediciones de las *Meditaciones de los Misterios de nuestra Santa Fe* de Luis de la Puente, ni las 27 traducidas al flamenco, pero quizá sean éstas 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 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.

Analizadas las obras conservadas, vemos que, desde muy pronto, los artistas tuvieron un modelo literario fiel que seguir. Además desde comienzos del siglo

XVII, hay varios modelos iconográficos establecidos. 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. En el ámbito literario podemos afirmar que Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación contó con precedentes desde finales del siglo XV, y que algunas de las obras tratadas, básicas en la configuración del tema, fueron verdaderos éxitos de ventas.

### III. JESÚS RECOGIENDO SUS VESTIDURAS Y SUS FUENTES VISUALES DE INSPIRACIÓN

#### Flandes en el origen de la representación. Las fuentes grabadas

Si bien existieron a comienzos del siglo XVII precedentes típicamente hispanos, el origen del modelo que seguirá Andrés de Carvajal de Cristo que se arrastra por el suelo recogiendo sus vestiduras hay que buscarlo fuera de la península, en Flandes. A grandes rasgos, se resumen en tres las variantes que dio de sí el tema en Flandes. Un primer conjunto, objeto de este artículo, estaría formado por aquellos ejemplares en los que el tronco queda en paralelo al suelo, en el cual se inscribiría sin dificultad el Señor del Mayor Dolor de Carvajal (1771). Un segundo grupo 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. Ejemplo sería el grabado de Cornelis Galle «El Viejo», hacia 1640. Y un tercero compuesto por las obras que apoyan las rodillas en el suelo, extendiendo el cuerpo, arqueándolo o no, y que en general no apoyan las manos sobre el suelo, sosteniendo el paño a una distancia mayor del pavimento. A su llegada a España, el tema se enriqueció con una variante nueva, que presenta características híbridas de varios de ellos.

Hasta llegar al punto de partida del tema, momento que queda codificado y como tal evoluciona y se difunde posteriormente, se produjo un proceso de formación de su esquema compositivo. Importantes para tal fin fueron las fuentes grabadas, entre las que cabría diferenciar dos tipos. Por un lado, un primer grupo, en el que se representaba directamente la escena y por otro, un segundo, mucho más amplio, de temas



Johan Sadeler I (1550-1600): *Flagelación*, último cuarto del siglo XVI. San Francisco (EE.UU.): Museum of Fine Arts

disparos, que si bien poco o nada tenían que ver con el drama sacro representado, sirvieron a los artistas como fuente de inspiración en casos puntuales.

#### La fuentes grabadas de carácter directo

Punto de partida de nuestro estudio es el grabado de la Flagelación de Johan Sadeler I (1550-1600). Pertenecía a una de las más ilustres dinastías de grabadores, fue padre de Justus y Christoph, hermano de Raphael y Egidius y tío de Egidius II, Johan II y Raphael II, y del impresor Marc Sadeler. La estampa forma parte de una serie de ocho planchas, todas ellas basadas en una serie desaparecida sobre la pasión de Cristo del pintor bávaro Christoph Schwart. (1545-1592)<sup>63</sup>. La escena de la flagelación se desarrolla dentro de una estancia abarrotada de gente, entre soldados, sanedritas y curiosos, presidida por





Flagelación, siglo XV. Anteriormente en La Albertina, Viena (Austria)

una alta columna que divide la composición en dos y de donde acaba de ser desatado Cristo que cae hacia delante en primer plano, mientras que a izquierda y derecha, sendos 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 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 amorti-

guar 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. Si bien esta colocación del cuerpo encontraría analogías en otras obras de la misma serie: con la caída de Cristo ante Pilatos, el hecho de colocarlo caído no es en absoluto nuevo y es un recurso compositivo que ya flotaba en el ambiente artístico alemán desde el siglo XV. Sin embargo, aunque el esquema compositivo propuesto por Schwart ya anunciaba claramente un modelo a seguir, habrá que esperar unos años para que siguiendo las *Meditaciones* de los jesuitas Luis de La puente y Diego Álvarez de Paz, surjan en las primeras representaciones de Cristo caído en el paso de recoger sus vestiduras, encabezado por el grabado de Cornelis Galle «el viejo» *O Tristissimu Spectaculum*, o tristísimo espectáculo, fechable hacia 1640, el cual adquirió una enorme popularidad<sup>64</sup>.



Cornelis Galle «El Viejo» (1576-1650): *O Tristissimum Spectaculum*, h. 1640. San Francisco. (EE.UU.): Museum of Fine Arts

### La fuentes grabadas de carácter subsidiario

Aunque la estampa de Johan 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 entresacaran de diferentes grabados puntos de referencia a la hora de componer sus piezas, existien-



do otros grabados subsidiarios, cuyo tema está muy alejado de la representación sacra final, pero cuyo esquema compositivo sirvió a los artistas de forma más o menos puntual a la hora de concebir sus creaciones. 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 de que eso no fue así. Si hacemos el mínimo esfuerzo visual de prescindir de la figura de Filis, lo que nos queda es la figura de Aristóteles a cuatro patas. Si continuamos con el esfuerzo, y despojamos al filósofo de sus vestiduras de turno 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 destacarían los grabados de Hans Baldung Grien (1484/5-1545) y de Hans Burgkmair (1473-1531). Existen otros muchos grabados donde se encuentran figuras en poses semejantes; como la figura a cuatro patas que aparece de espaldas en el grabado de la Bacanal de Virgil Solis (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 Tobías Stimmer (1539-1584). No obstante, éstos 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 en el Desierto, muestra una representación muy similar en todas ellas: rodilla en tierra con las manos apoyadas en el suelo. Además, coetáneamente a estos libros, existieron otros también profusamente ilustrados con xilografías como la *Consolación del alma*, publicada en Colonia en 1484. En su serie de los diez mandamientos, concretamente en el cuarto, «no matarás», la figura del asesino que se abalanza sobre la víctima adopta la misma posición vista en la imagen de San Juan Crisóstomo.

### La llegada del modelo a la Península a mediados del siglo XVII

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 difun-



Hans Baldung Grien (1484/5-1545): *Filis y Aristóteles*



Hans Burgkmair (1473-1531): *Filis y Aristóteles*





San Juan Crisóstomo, 1481. Xilografía alemana para la *Leyenda Dorada*

dirían en la Península a mediados del siglo XVII. Sin embargo, no todas las regiones peninsulares fueron igual de permeables a dichas influencias. Mientras que en Castilla y Levante 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 España de modelos flamencos a mediados de siglo<sup>65</sup>. Llegaron miles de pinturas, sobre todo cobres por su fácil transporte; sin embargo, la verdadera punta de lanza fueron las estampas que se vendían por cientos en Madrid o Sevilla, donde existían verdaderos marchantes, o Medina del Campo en cuyas ferias de mayo y octubre se hacían importantes transacciones.

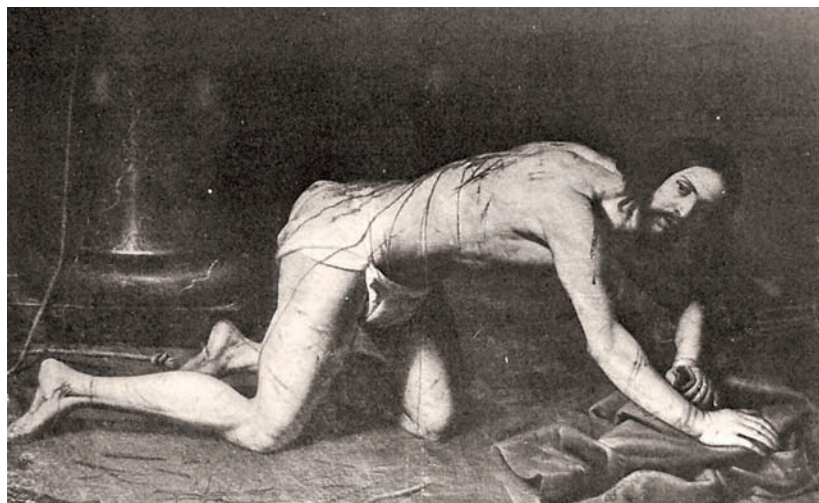
El alejado foco madrileño cuenta con dos obras excepcionales que pueden considerarse como verdaderos precedentes del Cristo del Mayor Dolor de Carvajal; el de Antonio Árias (1614-1684) del convento madrileño del Corpus Christi, las populares Carboneras, fechado en 1645<sup>66</sup>, donde la influencia del grabado de Filis y Aristóteles de Baldung Grien en el esquema compositivo del cuerpo de Cristo parece clara y el atribuido, sin fundamento alguno, al pintor burgalés Mateo Cerezo «El Viejo», en la sacristía de

la parroquial de la Asunción en Briones (La Rioja)<sup>67</sup>. Ambas representaciones comparten con la imagen de Carvajal una disposición formal muy similar, sobre todo la segunda, al adelantar el brazo derecho para recoger su túnica en una pose característica. Seguramente Carvajal nunca llegó a conocer el lienzo de Briones, sin embargo, ambos pudieron llegar a un punto final muy parecido por caminos totalmente distintos, dado que esta postura es muy similar con la que adopta el Cristo del grabado de Sadeler y el San Juan Crisóstomo de las estampas alemanas que ilustraron las distintas ediciones de la *Leyenda Dorada* de Vorágine, las cuales disfrutaron, como se ha dicho, de una enorme difusión.

Ya en Andalucía, donde el tema adquirió una enorme popularidad, el modelo de Cristo con la espalda recta fue usado en Sevilla por Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Parece claro que el pintor debió conocer las estampas flamencas de Sadeler y Galle a la hora de idear la imagen del Museum of Fine de Boston. Sin embargo, no debemos pasar por alto el viaje que como artista consagrado realizó a Madrid en 1658, donde a parte de las colecciones reales, quizá tuvo la ocasión de contemplar en el lienzo que Antonio Arias había pintado trece años antes, con el que comparte semejanzas formales.

No obstante, si la ciudad del Guadalquivir vio nacer el tema a principios del XVII, y es donde, en principio, se dan por primera vez las influencias flamencas en Andalucía, será la ciudad del Darro, Granada, la que a finales del siglo XVII y principios del XVIII se alce como centro productor y difusor del nuevo modelo llegado allende los Pirineos.

Cuando el joven Andrés de Carvajal llegó a la ciudad, ya bien entrado el siglo XVIII, a formarse junto al ya anciano Diego de Mora, tenían ante sí un verdadero repertorio de modelos a seguir que habían dejado los artistas que le precedieron, y que claramente debieron de estar presentes en su imaginario a la hora de concebir, más de cincuenta años después, su imagen antequerana. Su propio maestro había entregado una imagen semejante a las madres carmelitas calzadas de Granada; sin embargo, será la imagen del gran José de Mora, hermano de Diego, la que marque el camino a seguir por Carvajal<sup>68</sup>. Desconocemos cuales fueron las circunstancias que rodearon la llegada de la imagen



Antonio Árias Fernández: *Cristo recogiendo sus vestiduras*. Madrid: Convento de RR.MM. Jerónimas del Corpus Christi. «Las Carboneras»

de José de Mora al convento granadino de San Pedro de Alcántara, lugar para el que ya había trabajado, quizá fuera una donación personal del artista a los padres, a los cuales le unía una vinculación especial o simplemente un encargo personal de los mismos; recuérdense los precedentes literarios del tema dentro de la orden franciscana. Con la desamortización, la imagen pasó a la parroquia del Salvador donde desapareció en 1936. Quizá Mora tomó como punto de partida conceptual el Cristo de Antonio Árias, que bien pudo ver durante su estancia en Madrid mientras ostentaba el cargo de escultor de Cámara de Carlos II, pues se aparta de los modelos granadinos de entonces más centrados en reinterpretar la estampa de Cornelis Galle. Sin embargo, el resultado final es totalmente distinto. Los contrastes no solo se circunscriben únicamente a la apariencia muchos más dolorida y desgarrada de la imagen, sino que en el plano puramente formal, las novedades introducidas por Mora, tal sea el hecho de que Cristo más que recoger sus vestiduras se arrastra sobre ellas, o el cambio de la disposición de los brazos, retrocediendo el izquierdo, confieren a la obra una personalidad única. De clara raíz ignaciana, por lo que implica de composición de lugar, es el hecho de contextualizar la figura en una escena. Para tal fin, Mora usó el recurso de colocar sobre la misma peana la imagen de Cristo recogiendo la túnica y la Columna de la Flagelación, interrelacionando ambos elementos en un mismo espacio visual mediante el fingimiento del enlosado del Pretorio de Pilatos. Es evidente que este intento verista surgió en

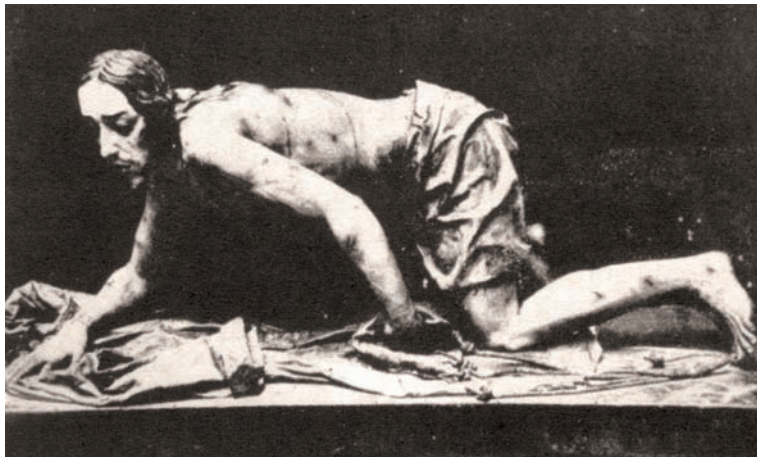
el momento de traducir a tres dimensiones el lenguaje bidimensional de pinturas y grabados. Lo cierto es que este recurso gustó apareciendo sistemáticamente en las versiones posteriores del tema.

Orozco Díaz relacionó con esta imagen y con el taller de José de Mora el Cristo que se veneraba hasta su desaparición en 1936 en la iglesia jienense de la Merced<sup>69</sup>. Se representaba caído, rodilla en tierra, con la espalda recta y apoyando totalmente los antebrazos sobre el pavimento mientras que abría las manos en actitud de recoger la túnica que debía de ser de tela, en una composición que venía a ser, como en otros



Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682): *Cristo después de la flagelación consolado por dos ángeles*, 1665. Boston (EE.UU.). Museum of Fine Arts





José de Mora (1642-1724): *Cristo recogiendo su túnica*, 1685-1704 (Desaparecido). Antes Granada: parroquia del Salvador



*Cristo recogiendo sus vestiduras*, siglo XVII. (Desaparecido). Antes Jaén: iglesia de la Merced

casos, una evolución del grabado de Sadeler, lo que la vincula claramente con el modelo de Carvajal.

A todos estos modelos cabría añadir los que tendría Carvajal en su entorno más cercano como el Cristo recogiendo las vestiduras, conservado hoy en la parroquial de San Pedro de Antequera. Conocida es la tendencia del escultor de tomar como fuente de inspiración modelos de su entorno más próximo. Recuérdese el gran parecido de la pareja de ángeles que juegan bajo el manto de Nuestra Señora del Mayor Dolor con los pintados por el lucentino Antonio Mohedano (1563-1626) en el lienzo de la Virgen con el Niño de la Colegiata de San Sebastián, la cual distaba escasos metros del taller que tenía abierto el escultor en calle Talavera, entonces Gato.

A tenor de lo expuesto parece claro que Carvajal, a la hora de enfrentarse a la talla del Mayor Dolor, tenía un amplio muestrario de obras de referencia. Si hablamos de los grabados, éstos venían circulando masivamente en España ya desde el siglo XVI por lo que seguramente pudo acceder a ellos y manejarlos, o bien que los conociera de forma indirecta a través de los numerosos ejemplos tanto pictóricos como escultóricos que tenía en su entorno, los cuales se basaban en mayor o menor medida en ellos. Si bien el Cristo de Mora sería un primer punto referencial, en el proceso creativo se añadieron otros de tan dispar procedencia que la imagen final que Carvajal entregó a la colegiata fue tan personal que por sí misma se convirtió en modelo a seguir, colocándose de tal suerte a la misma altura que el Cristo de José de Mora.

## NOTAS

- <sup>1</sup> LÓPEZ-GUADALUPE, Juan Jesús, «El lenguaje de las imágenes. Exégesis de la escultura procesional», *La semana Santa de Granada a través de su escultura procesional*. Granada, 2002, pág. 77.
- <sup>2</sup> 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*, n.º 491, 2000, pág. 57.
- <sup>3</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>4</sup> GALLEGO BURÍN, Antonio, «Un contemporáneo de Montañés. El escultor Alonso de Mena y Escalante» (1952). *Estudios de escultura española*. Antonio Gallego Burín. Granada, Universidad de Granada, 2006, págs. 39-103.
- <sup>5</sup> MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier, *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca (Estudio iconológico)*. Granada, 1989, pág. 81.
- <sup>6</sup> AA.VV., *Jesucristo y el emperador cristiano*. Catálogo de exposición. Granada, 2000, pág. 258.
- <sup>7</sup> cfr. MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier, *op. cit.*, pág. 81.
- <sup>8</sup> CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, (Dir), *Guía artística de Málaga y su provincia*. Sevilla, 2006, t. I, pág. 103.
- <sup>9</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, «Imago Imaginis. Un ejemplo de la propaganda visual bajo las ópticas popular y culta», *Pregón*, Antequera, 1997, pág. 34.
- <sup>10</sup> IZQUIERDO, Francisco, *La estampa devota granadina. Siglos XVI al XIX*. Catálogo de la exposición, Museo-Casa de los Tiros. Granada, 2003, pág. 152.
- <sup>11</sup> cfr. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, *op. cit.*, págs. 38-45.
- <sup>12</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.*, págs. 44-45.
- <sup>13</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.*, págs. 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, n.º 8, 4º trimestre, 2005, pág. 10.
- <sup>14</sup> VILLAR MOVELLÁN, Alberto (Dir), *Guía artística de la provincia de Córdoba*, Córdoba, 1995, pág. 673.
- <sup>15</sup> cfr. VILLAR MOVELLÁN, Alberto, *op. cit.*, pág. 596.
- <sup>16</sup> GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: «Una obra inédita de Lorenzo Cano. Jesús del Mayor Dolor de Écija». *Laboratorio de Arte*. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla. Sevilla, n.º 13, 2000, pp. 193-206.
- <sup>17</sup> JIMÉNEZ DE PREJANO, Pedro, *Lucero de la vida cristiana*, Burgos, 1495, pág. 68.
- <sup>18</sup> BUENAVENTURA, San, *Meditaciones de Passione Iesu Christi*. En *Contemplación de la Vida de Ntro. Sr. Jesucristo... dispuesta por San Buenaventura*, Madrid, 1824, págs. 266-267.
- <sup>19</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, pág. 247.
- <sup>20</sup> BUENAVENTURA, San, *Meditaciones de San Buenaventura sobre la Pasión de Nuestro Salvador Jesu Christo*. Bruselas, 1659, págs. 137-138.
- <sup>21</sup> cfr. JIMÉNEZ DE PREJANO, Pedro, *op. cit.*, pág. 68.
- <sup>22</sup> cfr. BUENAVENTURA, San, *op. cit.*, 1499, págs. 266-267.
- <sup>23</sup> LAREDO, Bernadino de, *Subida al Monte Sión (1535)*, Madrid, 2001, pág. 271.
- <sup>24</sup> ÁGREDA, M.<sup>a</sup> 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, pág. 293.
- <sup>25</sup> SANTERO, Juan Basilio, *La pasión del señor en siete estaciones*. Pamplona, 1590, estación V. pág. 85.
- <sup>26</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 Católica...: junto con las vidas de los santos propios de España y de otros extravagantes*, Madrid, 1652, pág. 57.
- <sup>27</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, pág. 169 v<sup>a</sup>.
- <sup>28</sup> cfr. ARANDA, Antonio de, *op. cit.*, pág. 169 v<sup>a</sup>.
- <sup>29</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, pág. 94 v<sup>a</sup>.
- <sup>30</sup> cfr. ARANDA, Antonio de, *op. cit.*, pág. 169 v<sup>a</sup>.
- <sup>31</sup> cfr. SANTERO, Juan Basilio, *op. cit.*, pág. 85.
- <sup>32</sup> *Tratado de deuotissimas 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 Pasio Duoru*, Madrid, 1623, pág. 156.
- <sup>33</sup> cfr. MADRE DE DIOS, Martín de la, *op. cit.*, pág. 247.
- <sup>34</sup> cfr. ÁGREDA, M.<sup>a</sup> Jesús de, *op. cit.*, pág. 293.
- <sup>35</sup> cfr. JIMÉNEZ DE PREJANO, Pedro, *op. cit.*, pág. 68.

- <sup>36</sup> cfr. BUENAVENTURA, San, *op. cit.*, 1499, págs. 266-267.
- <sup>37</sup> PADILLA, Juan de, *Retablo de la vida de Christo fecho en metro por un deuoto frayle de la Cartuxa* (1506), Valencia, 2005, pág. 54.
- <sup>38</sup> PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura* (1649), Madrid, 1956, pág. 287-96.
- <sup>39</sup> cfr. VILLEGAS, Alonso de, *op. cit.*, pág. 57.
- <sup>40</sup> cfr. BUENAVENTURA, San. *op. cit.*, 1512, pág. 269.
- <sup>41</sup> cfr. SÁNCHEZ DEL CAMPO, Francisco, *op. cit.*, pág. 94 v<sup>a</sup>.
- <sup>42</sup> LOPE DE VEGA, Félix, *Los cinco Misterios Dolorosos* (h. 1605). Madrid, 1987, págs. 50-51.
- <sup>43</sup> cfr. *Tratado de Devotísimas...*, 1623, pág. 156.
- <sup>44</sup> PUENTE, Luis de la, *Meditaciones de los misterios de nuestra santa fe, con la practica de la oración mental sobre ellos*. Valladolid, 1605, t. II, meditación XXXV, pág. 213.
- <sup>45</sup> ÁLVAREZ DE PAZ, Diego, *Opera Omnia* (1619). Lyon, 1623, t. III, meditación XIV, párrafo 5, col. 716-17.
- <sup>46</sup> cfr. VILLEGAS, Alonso de, *op. cit.*, pág. 57.
- <sup>47</sup> BRÍGIDA DE SUECIA, Santa, *Celestiales revelaciones de Santa Brigida Princesa de Suecia*. Madrid, 1901, libro I. revelación 9, págs. 49-50. Las palabras de la santa son recogidas casi literalmente por Luis de la Palma, *Historia de la Sagrada Pasión*. Madrid, 1967, págs. 197-98.
- <sup>48</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, pág. 85 v<sup>a</sup>.
- <sup>49</sup> PEDRO DE ALCÁNTARA, San, *Tratado de la Oración, Meditación y Devoción* (1533). Madrid, 1731, pág. 130.
- <sup>50</sup> cfr. BRÍGIDA DE SUECIA, Santa, *op. cit.*, págs. 49-50.
- <sup>51</sup> cfr. JIMÉNEZ DE PREJANO, Pedro, *op. cit.*, pág. 68.
- <sup>52</sup> cfr. PUENTE, Luis de la, *op. cit.*, pág. 213.
- <sup>53</sup> cfr. VILLEGAS, Alonso de, *op. cit.*, pág. 57.
- <sup>54</sup> cfr. PEDRO DE ALCÁNTARA, San, *op. cit.*, pág. 130.
- <sup>55</sup> cfr. OCAÑA, Gonzalo de, *op. cit.*, pág. 85 v<sup>a</sup>.
- <sup>56</sup> cfr. ÁGREDA, M.<sup>a</sup> Jesús de, *op. cit.*, pág. 293.
- <sup>57</sup> cfr. OCAÑA, Gonzalo de, *op. cit.*, pág. 85 v<sup>a</sup>.
- <sup>58</sup> cfr. BUENAVENTURA, San. *op. cit.*, 1659, págs. 137-138.
- <sup>59</sup> cfr. ÁGREDA, M.<sup>a</sup> Jesús de, *op. cit.*, pág. 293.
- <sup>60</sup> RODRÍGUEZ Y GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. «Juan de Mesa y la Compañía de Jesús: la religiosidad postridentina». Juan de Mesa (1627-2002), visiones y revisiones. Actas de las III Jornadas de Historia del Arte, Universidad de Córdoba, 2002, pág. 234.
- <sup>61</sup> MÂLE, Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma* (1932). Madrid, Ediciones Encuentro, 2001, pág. 248.
- <sup>62</sup> Cfr. MÂLE, Emile, *op. cit.*, pág. 413.
- <sup>63</sup> RAMAIX (2004), pp. 238 y ss.
- <sup>64</sup> HOLLSTEIN, F. W. H. *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts*, Amsterdam, Rotterdam, 1949-, t. VII, pág. 49.
- <sup>65</sup> Sobre la llegada de modelos flamencos, véase SORIA, Martín, «Some flemish sources of baroque painting in Spain», *The Art Bulletin*. Diciembre, 1948, págs. 249-259.
- <sup>66</sup> CASAL, Conde de, «Las firmas en los cuadros religiosos de la Exposición el Antiguo Madrid». *Arte Español*. 1927, pág. 193.
- <sup>67</sup> MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (Dir.): *Inventario artístico de Logroño y su provincia*. Madrid, 1975, t. I, pág. 218.
- <sup>68</sup> CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (1800). Madrid, 1965, t. III, pág. 182; GALLEGRO BURÍN, Antonio, *José de Mora. Su vida y su obra* (1925). Granada, 1988, págs. 147-148; CAMÓN AZNAR, José, *La Pasión de Cristo en el arte español*. Serie Cristológica, t. III, Madrid, 1949, pág. 41; cfr. OROZCO DÍAZ, Emilio, *op. cit.* pág. 251 y LÓPEZ-GUADALUPE, Juan Jesús, *José de Mora*. Granada, 2000, págs. 110-111.
- <sup>69</sup> OROZCO DÍAZ, Emilio, «Unas obras de Risueño y Mora desconocidas», *Archivo Español de Arte*, n.º 175, 1971, pág. 251.