



**Senderos de Historia Cultural**

Coord. María Elena Del Valle

**Serie Didáctica (Volumen I)**

Unimet 2016

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas de las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

© 2016 SENDEROS DE HISTORIA CULTURAL © Fórum XXI-Venezuela © 2016 Editorial: ACCI C/ Magnolias 35 Bis 28029 Madrid. España Web: [www.acciediciones.com](http://www.acciediciones.com) Tel: 0034 91 3117696 Depósito Legal: Ifi 6532016900993 ISBN papel: 978-980-247-242-0 © Imagen de la portada: María Magdalena Ziegler Delgado. Diseño y maquetación: Armonía Romero. Las opiniones expresadas en este trabajo son exclusivas del autor. No reflejan necesariamente las opiniones del editor, que queda eximido de cualquier responsabilidad derivada de las mismas. Disponible en préstamo, en formato electrónico, en [www.bibliotecavisionnet.com](http://www.bibliotecavisionnet.com)



Universidad de Oviedo



**UAB**  
Universitat Autònoma  
de Barcelona

**HISTORIAS CULTURALES DE IDAS Y VENIDAS.  
CUANDO JESÚS DESCANSÓ ANTES DE RECOGER LAS  
VESTIDURAS**

**CULTURAL HISTORIES ABOUT COMINGS AND GOINGS.  
WHEN CHRIST MADE A BREAK BEFORE COLLECTING HIS  
CLOTHES AFTER THE FLAGELLATION**

Antonio Rafael Fernández Paradas:  
Universidad de Granada. Granada (España)

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Málaga, con la tesis doctoral titulada *Historiografía y metodologías de la Historia del mueble en España (1872-2011). Un estado de la cuestión* y Licenciado en Documentación por la Universidad de Granada. Máster en Peritaje y Tasación de Antigüedades y obras de arte por la Universidad de Alcalá de Henares. Ha trabajado en diversos museos (Museo Thyssen y Museo Carmen Thyssen) y casas de subastas de arte (Durán y Lamas Bolaño). Especialista en Artes Decorativas, sus líneas de investigación versan sobre iconografía religiosa, el círculo de escultores antequeranos, historia e historiografía del mueble español, así como cerámica, marfiles, cuestiones relacionadas con el mercado del arte e innovación educativa aplicada a la docencia de la Historia del Arte y del patrimonio Cultural.

Es miembro de diversos grupos de investigación, tales como el *Grupo de investigación de la Junta de Andalucía HUM-283*, titulado "TIEDPAAN-MÁLAGA PROTECCIÓN Y PATRIMONIO CULTURAL PPC", o del proyecto de Innovación Educativa de la Universidad de Málaga PIE 13-102, (2012-2015), *Generación de contenidos y métodos procesuales aplicados a la docencia e innovación educativa universitaria: el archivo como base de la*

## SENDEROS DE HISTORIA CULTURAL

*investigación histórico-artística, cultura digital y NTIC's*, y ha realizado estancias de investigación en centros tales como la Academia de Bellas Artes de Palermo.

Actualmente es docente del Máster Arte y Publicidad de la Universidad de Vigo, y Profesor Ayudante Doctor de la Universidad de Granada.

### RESUMEN

La iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación pasa por ser uno de los tipos iconográficos más recurrentes a la hora de establecer relaciones conceptuales entre la literatura, las fuentes grabadas y la existencia de modelos que prismatizan sus realidades por medio del lenguaje escultórico. Con la presente comunicación pretendemos analizar una de las variantes iconográficas que ha dado de sí la representación del momento en el Jesús recoge sus vestiduras después de ser flagelado, concretamente, aquella en la Cristo, hace un pequeño descanso, ya sea antes de recoger el paño, o una vez que tiene este entre sus manos. Así mismo queremos poner en relación el modelo objeto de estudio, con su propia historia, evolución y sus fuentes pictóricas, escultóricas literarias y grabadas de inspiración. Se da la circunstancia, además, que éste momento de la pasión, tuvo una singular proliferación en Hispanoamérica, adonde debieron llegar modelos procedentes de Europa.

### PALABRAS CLAVE

Iconografía. Historia cultural. Misticismo. Cristo.

### ABSTRACT

Iconography of Jesus gathering his clothes after the flagellation is considered one of the most recurrent subjects in establishing conceptual relationships between literature, iconographic types,

I. FERNÁNDEZ

engraved sources and the existence of models able to project their realities through the sculptural language. In this communication we analyze one of the iconographic variants on the representation of the moment when Jesus gathers his clothes after being scourged, namely, that in Christ makes a break, either before collecting the clothes or once he puts them in his hands. Also we want to relate the model under study, with its own history, evolution, and its pictorial, sculptural, engraved and literary sources of inspiration. It so happens, moreover, that this moment in the Passion of Christ had a singular proliferation in Latin America, where models must have come from Europe.

#### **KEY WORDS**

Iconography. History of Culture. Mysticism. Christ.

#### **ÍNDICE**

1. Introducción. Cuando Jesús descansó antes de recoger las vestiduras.
2. Un Cristo singular. Historia de una imagen.
3. El modelo iconográfico. Cosmovisión del mundo, tipología y relaciones culturales.
4. La dispersión del modelo. Historias culturales de idas y de venidas.
5. bibliografía.

#### **1. INTRODUCCIÓN. CUANDO JESÚS DESCANSÓ ANTES DE RECOGER LAS VESTIDURAS.**

La iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación pasa por ser uno de los tipos iconográficos más recurrentes a la hora de establecer relaciones conceptuales entre la literatura, las fuentes grabadas y la existencia de modelos que prismatizan sus realidades por medio del lenguaje escultórico. La conjunción de tal trinomio, hizo que a lo largo del siglo XX, y los que llevamos de XXI, esta singular iconografía, que no rara, ni excepcional<sup>1</sup> se convirtiera en

paradigma de la cosmovisión barroca del mundo. La mayoría de los autores que habían tratado el tema lo exaltaron como uno de los máximos exponentes entre las referencias e interferencias entre la literatura, la cultura visual grabada y los modelos plásticos de los Siglos de Oro. Nosotros por nuestra parte, a raíz de una serie de reflexiones que nos llevaron a indagar sobre las diversas tipologías y variantes a las que se prestaba nuestro modelo iconográficos, tomamos conciencia de que las fronteras de nuestra historia eran mucho más versátiles y amplias que aquellas que lo circunscribían al mundo barroco y de finales del manierismo. Tras una larga y ardua investigación realizada en tres niveles, tomamos conciencia de que nuestro modelo objeto de estudio era una realidad que se extendía desde la Edad Media hasta el siglo XX, XXI, si tenemos en cuenta los ejemplares escultóricos que se han realizado en los últimos años. En una primera fase, analizamos multitud de repertorios de estampas, lo que nos permitió extraer una primera conclusión, existían fuentes grabadas directas e indirectas desde el siglo XV. En un segundo nivel, partiendo de las 1200 obras de literatura mística que proponía Melquiades Andrés<sup>2</sup> tomamos conciencia de que Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación era un hecho literario, por los menos desde 1377, cuando Santa Brígida de Suecia escribió sus Celestiales revelaciones. Finalmente, igual que habíamos hecho con la literatura y las fuentes grabadas nos aplicamos con los testimonios materiales, lo que de nuevo nos puso de manifestó un sinfín de ejemplares de todas las épocas, ya fueran pictóricos o escultóricos. El sueño barroco de Jesús recogiendo sus vestiduras, se fue al traste.

---

1 Véase FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael y SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén (2012): *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico. Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación (siglos XV- XX)*. Sociedad Latina de Comunicación Social. La Laguna.

2 ANDRÉS, Melquiades (1994): *Historia de la mística de la edad de oro en España y América*. La Editorial Católica. Madrid.

## I. FERNÁNDEZ

Por lo tanto, Jesús recogiendo sus vestiduras fue una realidad, literaria, grabada, pictórica y escultórica, desde la Edad Media hasta la actualidad, dando de sí varias posibilidades a la hora de describir o reflejar tal acontecimiento, y sobre las que posteriormente volveremos.

Con la presente comunicación pretendemos analizar una de las variantes iconográficas que ha dado de sí la representación del momento en el Jesús recoge sus vestiduras después de ser flagelado, concretamente, aquella en la Cristo, hace un pequeño descanso, ya sea antes de recoger el paño, o una vez que tiene este entre sus manos, y que en su momento definimos como "tipo 3" o de Francisco Palma Burgos<sup>3</sup>. Este momento, es una de las acciones que Jesús realiza durante el proceso de la flagelación o los acontecimientos inmediatamente posteriores a esta. Queremos poner de manifiesto, también, como diversas representaciones plásticas se han hecho eco del pasaje, cuyo análisis y puesta en relación con el Cristo objeto de estudio nos permitirán clarificar nuestra propia iconografía.

Así mismo queremos poner en relación el modelo objeto de estudio, con su propia historia, evolución, y sus fuentes, pictóricas, escultóricas literarias y grabadas de inspiración. Se da la circunstancia, además, que éste momento de la Pasión, tuvo una singular proliferación en Hispanoamérica, adonde debieron llegar modelos procedentes de Europa.

Para trazar esta historia, el Cristo del Perdón de Capuchinos de Antequera será nuestro lazarillo. Su propia historia se diluye entre los muros del convento que lo cobija, y los precedentes que circulaban en el imaginario

---

3 Existen cinco tipos de cristos recogiendo sus vestiduras. Dentro del tipo 4, se recogen cuatro categorías. Véase: FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael, (2013): *El viaje iconográfico de Jesús recogiendo sus vestiduras desde España a Iberoamérica: una propuesta de clasificación de una familia desconocida y dispersa*, en LÓPEZ CALDERÓN, Carme, FERNÁNDEZ VALLE, María Ángeles y RODRÍGUEZ MOYA, María Inmaculada: *Barroco Iberoamericano. Identidades culturales de un Imperio* (pp. 617-631). Andavira Editora. Santiago de Compostela.

antes de que el fuera una realidad.

## 2. UN CRISTO SINGULAR. HISTORIA DE UNA IMAGEN.

*"El domingo 18 de agosto de 1940 se bendecía en la colegial de San Sebastián la imagen del Cristo del perdón que Francisco Palma Burgos<sup>4</sup> había hecho por encargo de los religiosos, y que venía a sustituir al anterior al que copia en composición (...). Por suscripción popular se sufragaron las 5100 pesetas<sup>5</sup> que constó esta pieza que no tardó en ser venerada por los mismos devotos"* (Capuchinos, Memoria agradecida, 2013 pp. 106-107). La actual imagen, aquella que se bendijo en 1940, sustituyó a otra de similares características que se había perdido en el 1936 (Fig. 1 y 2).

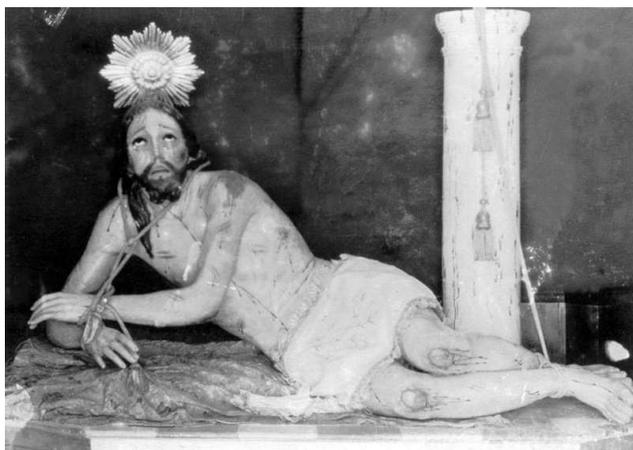


Fig 1. Miguel María del Carvajal. Cristo del Perdón. 1799. Convento de Capuchinos. Antequera.

4 Información obtenida de PURCHIL, Pedro de (O.F.M. Cap.) (1940): *"El Señor del Perdón"* en *El Adalid Seráfico* n.º 1.072. Páp. 159-160. Citado por: VV. AA. (2013): *Capuchinos, Memoria Agradecida*. Audiolis. Antequera.

5 Libro de gastos e ingresos de este convento años (1926-1946). Pág. 237.

I. FERNÁNDEZ

Fig 2. Francisco Palma Burgos. Cristo del Perdón. 1940. Convento de Capuchinos. Antequera.



Durante los altercado del 1931 y 1936, Antequera prácticamente conservó intacto todo su patrimonio histórico-artístico, el Convento de Capuchinos, fue la excepción que confirmó la regla al ver como su patrimonio era reducido a polvo. Es interesante recoger como la propia Orden de los Capuchinos se hace eco en su boletín el Adalid Seráfico de las imágenes que fueron destruidas en el convento y como se llevaron a cabo tales atrocidades:

*"Bastaría con remitir a las palabras del Adalid Seráfico en su número extraordinario en honor a los mártires capuchinos en Antequera en 1936 para comprender mejor el título de este apartado: Imágenes quemadas de nuestro Convento de Antequera en agosto de 1936. Sagrado Corazón de Jesús. La Divina Pastora. La Dolorosa. El beato Diego. San Félix de Cantalicio. San Fidel de Sigmaringa. San Francisco de Asís. San Lorenzo de Brindis. La Divina Pastora del colegio. El Señor del*

*Perdón*<sup>6</sup>. Todas estas esculturas fueron sacadas a la plaza del convento y quemadas pensando que de este modo acabarían con una devoción, con un sentimiento que juzgaban opresivo y coartador de la libertad humana”.

Se trataba de un Cristo recostado, con el tronco ligeramente erguido en actitud de reposo, a la manera de la Madame Recamier de David, apoyando las piernas en paralelo y los glúteos sobre la superficie, con las manos atadas y el rostro suplicante y la mirada perdida hacia el cielo. Ambas dos imágenes, la desaparecida y que vino a sustituirla, aunque muy semejante en sus formas, presentaban una ligera diferencia, mientras que el primero presentaba al protagonista en el suelo sobre la clámide<sup>7</sup>, el segundo descansaba sobre una piedra<sup>8</sup>. Ambos dos, presentaban las manos atadas, y en la fotografía del desaparecido, se puede visualizar que esta también llevaba los pies atados, cuestión sobre la que posteriormente volveremos<sup>9</sup>.

---

6 Información obtenida del número extraordinario de El Adalid Seráfico en honor a los mártires capuchinos de Antequera. Número 1028. Septiembre-octubre de 1936, pág. 240. Citado por. VV. AA. *Capuchinos, Memoria Agradecida*. Antequera: Audiolis, 2013, pp. 106-107.

7 Las fotografías antiguas de dicha imagen, plantean una duda, que realmente no se disuelve si se trata del paño, o el Cristo esta sobre una piedra o sobre el suelo.

8 En las fotografías conservadas del original perdido, el Cristo descansa sobre un paño de tele, por lo que no sabemos que había exactamente debajo del paño, siendo posible que también presentara un terreno rocoso con el recrea Palma Burgos, antequerano y que a buen seguro conocía la imagen original.

9 El profesor Sánchez López, nos describe la imagen de la siguiente manera: “En el referido *Cristo del Perdón* (1799) del convento de capuchinos de Antequera, destruido en 1936 y recreado en 1940 por Francisco Palma Burgos, Miguel María de Carvajal y Talavera presentaba al protagonista recostado en el suelo sobre la clámide, aunque todavía atado al fuste, una vez terminado el suplicio. La mirada lastimosa y la expresión vehemente de esta obra, en búsqueda de una forzada visceralidad “lacrimógena”. SANCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “La escultura procesional en Antequera. Visonos y Revisiones”. *Antequera su*

## I. FERNÁNDEZ

En relación a la autoría del primigenio, mucho se había escrito sobre él en las páginas de la historia de la escuela escultórica antequerana, circunscribiéndolo taxativamente a las gubias del escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-1779). Así mismo, sobre el desaparecido Cristo del Perdón, historiográficamente hablando se construyó un interesante relato, sin ningún tipo de fundamento, que permitió justificar su singular iconografía. Hasta la saciedad se publicó que el Cristo del Perdón del Convento de Capuchinos formaba parte de la "trilogía" de Andrés de Carvajal, por medio de la cual, el imaginero realizó, a modo de rosario de cuentas, tres imágenes consecutivas y que formaban serie, representando tres momentos de la pasión consecutivos, a saber, un Cristo atado a la columna (en la iglesia conventual de Belén de Antequera), el Cristo del Mayor Dolor, que recoge sus vestiduras después de la flagelación, y el propio Cristo del Perdón, que descansa cuando las recoge, o hace una pausa para recogerlas, por lo que podría ocupar indistintamente la posición dos y tres de la trilogía. Por lo tanto, se trata de tres imágenes inconexas y ubicadas en tres sitios diferentes, sin la más mínima relación entre ellas, y mucho menos sin la intencionalidad de configurar una serie.

No ha sido hasta el año 2013 con la publicación de libro *Capuchinos, Memoria Agradecida* (Capuchinos, Memoria agradecida, 2013), cuando se

---

*Semana Santa*. Málaga: ExLibric, 2015. p., 62. Por su parte, Romero Benítez, realiza las siguientes afirmaciones: El desaparecido *Cristo del Perdón*, era una obra en la que el escultor quiso emular, en cierto modo, otra escultura de su padre, el *Cristo el Mayor Dolor* de la colegiata de San Sebastián, pero con un resultado artístico muy distinto. De posición algo forzada, su modelado resultaba más pobre, excesivamente blando en su anatomía corporal y demasiado esquemático en el tratamiento del rostro, particularmente de la barba y el cabello. Aparecería recostado sobre su brazo derecho y como tendido a la manera romana, con el cuerpo ensangrentado, el rostro lloroso y la mirada elevada y suplicante. La simulación de solería ajedrezada en blanco y negro en la base o peana, la tónica encolada sobre la que descansa la figura y la columna situada a la derecha nos traen a la memoria el *Cristo* de la Colegiata antequerana. ROMERO BENÍTEZ, Andrés (2014); *El escultor Andrés de Carvajal (1709-1779)*. Chapitel. Antequera.

han despejado la dudas sobre la autoría de la imagen. Carlos Rico Meso ha puesto de manifiesto, según la documentación encontrada en propio archivo del convento, que la imagen del Cristo fue realizada en 1799 por Miguel María de Carvajal, afirmando que,

*"El venerado Cristo del Perdón primitivo venía atribuyéndose al imaginero afincado en Antequera Andrés de Carvajal (...) Ya Jesús Romero en su última publicación, Antequera ciudad monumental, no dice que ésta parecería del taller de Andrés de Carvajal o de su hijo miguel (Romero Benítez, 2012 p. 78), efectivamente durante el proceso en el que nos sumergimos en los archivos hallamos un documento en el que se afirmaba que la talla del Cristo del Perdón había sido hecha por Miguel de Carvajal (Córdoba 1759 a: 139). y no por su padre, de cualidades artísticas más sobresalientes que las de su hijo"<sup>10</sup>.*

En la misma publicación se realiza un comentario, que para nosotros es de singular trascendencia, y sobre el que Romero Benítez realiza unas interesantes puntualizaciones. En la publicación sobre el convento de Capuchinos que venimos mencionando, se afirma que al parecer *"en la capillita del pórtico de la iglesia hubo en un primer momento un lienzo con esta advocación, la cual se reedifica del todo al finales del siglo XVIII para acoger la nueva imagen en madera de tamaño natural"* (Capuchinos, Memoria agradecida, 2013 pp. 106-107), sin citar expresamente la fuente de tal suposición, cuestión que en 2014, será despejada por Romero Benítez, quien afirma que *"esta escultura, realizada en 1799, vino a sustituir un lienzo de idéntica iconografía y de gran devoción en el convento, reedificándose entonces una nueva capilla en el pórtico del compás conventual, para la veneración semi-pública de la nueva imagen (...). En cualquier caso, sabemos que "con el auxilio de las limosnas de algunos devotos del Señor del Perdón, que se venera en un lienzo en la capillita*

---

<sup>10</sup> VV. AA. Capuchinos, Memoria Agradecida. Antequera: Audiolis, 2013, pp. 106-107.

I. FERNÁNDEZ

*del pórtico, que se ha reedificado del todo con la advocación de Perdón, se ha hecho una efigie o estatua de cuerpo al natural por un escultor de esta ciudad llamado Miguel de Carvajal", dentro del año 1799<sup>11</sup>. Por tanto, la iconografía del Cristo del Perdón le vino condicionada al artista por el lienzo preexistente<sup>12</sup>.*

La preexistencia del lienzo, en una ubicación tan preponderante, abre una serie de hipótesis, para las que de momento no tenemos respuesta, y sobre las que volveremos en futuros trabajos de investigación. ¿Fue el Cristo que descansa, antes o después de recoger sus vestiduras, una iconografía fetiche de la Orden de los Capuchinos?, ¿Algo así como el desarrollo que tuvieron los cristos caídos entre los carmelitas? ¿Hubo otras imágenes de similares características en otros conventos? ¿Se conserva alguna en su emplazamiento original u otro?

### **3. EL MODELO ICONOGRÁFICO. COSMOVISIÓN DEL MUNDO, TIPOLOGÍA Y RELACIONES CULTURALES.**

"No contentos con someter a este Cristo a los dolores producidos por los azotes, los artistas procuraron, asimismo, hacerlo objeto de la vejación que implicaba ir arrastrándose, desfallecido, en busca de la túnica con la que cubrir su desnudez"<sup>13</sup>.

---

11 Archivo del Convento de Capuchinos "Historia Instrumental de la fundación y progreso del convento de capuchinos de Antequera, escrita por el R. P. Nicolás de Córdoba, ex lector de teología moral, Custodio primera y Cronista de esta Provincia. Año de 1759. Citado por ROMERO BENÍNEZ, Andrés. *El escultor Andrés de Carvajal (1709-1779)*. Antequera: Chapitel, 2014.

12 ROMERO BENÍNEZ, Andrés (2014). *El escultor Andrés de Carvajal (1709-1779)*. Chapitel. Antequera.

13 SANCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (2015): "La escultura procesional en Antequera. Visiones y Revisiones" en *Antequera su Semana Santa* (p. 52). ExLibric: Málaga.

Para comprender al Cristo de Perdón de los Capuchinos de Antequera en su dimensión iconográfica, se hace necesario circunscribirlo como un miembro particular de una gran familia de cristos que vienen recogiendo sus vestiduras desde hace más de 500 años. En varios trabajos anteriores hemos categorizado y profundizado los especímenes que constituyen cada grupo<sup>14</sup>, por lo que ahora sólo daremos unas breves pinceladas que nos permitan contextualizar el caso particular del Cristo del Perdón. Independientemente de tipo de soporte y material empleado en su creación (pinturas, grabados, esculturas, etc.), la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación, ha dado de sí cinco modelos diferentes, con cuatro subtipos vinculados al modelo 4. Estas se van desarrollando paulatinamente desde que Jesús está de pie y arquea ligeramente el cuerpo, hasta que literalmente está "tirado" en el suelo, y se arrastra sobre su propia sangre para recoger sus vestiduras.

En el **tipo 1** o "**Luis Salvador Carmona**", Jesús se nos presenta de pie, arqueando la espalda y cintura para recoger el paño, que puede estar a una altura desigual del suelo. La composición suele ir acompañada de la columna, y sin otras figuras en la escena. Con respecto al **tipo 2** o de "**Alonso de Mena**", la figura genuflexiona las rodillas, asimilando una actitud cuasi-orante, pudiendo mantener el tronco recto o arqueado, sosteniendo el paño entre las manos, o haciendo el amago de cogerlo. Por su parte el **tipo 3** o de "**Francisco Palma Burgos**", es nuestro objeto de estudio, Jesús aparece recostado, realizando un pequeño descanso, que puede ser antes o después de recoger el paño. El **tipo 4**, ha sido la

---

14 FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael y SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén (2012): *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico. Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación (siglos XV- XX)*. Sociedad Latina de Comunicación Social. La Laguna. FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael, (2013): *El viaje iconográfico de Jesús recogiendo sus vestiduras desde España a Iberoamérica: una propuesta de clasificación de una familia desconocida y dispersa*, en LÓPEZ CALDERÓN, Carme, FERNÁNDEZ VALLE, María Ángeles y RODRÍGUEZ MOYA, María Inmaculada: *Barroco Iberoamericano. Identidades culturales de un Imperio* (pp. 617-631). Andavira Editora. Santiago de Compostela.

## I. FERNÁNDEZ

categoría que más ejemplares ha legado a la historia del Arte, probablemente por lo muy propicio de la composición para ilustrar la composición ignaciana de lugar. Aquí el protagonista clava las rodillas en el suelo y extiende el cuerpo para recoger sus vestiduras, sería una posición de gateo sobre el suelo. Es modelo iconográfico que mejor se ajusta a los correlatos literarios, y el grupo más amplio de todos, dando de sí cuatro subtipos. El primero, denominado como **4 A** o de **"Andrés de Carvajal"**, es aquel en el que los ejemplares muestran el tronco totalmente en paralelo al suelo. Por su parte, en el modelo **4B**, o de **"Cornelis Galle"**, los cristos presentan un arqueamiento pronunciado desde los hombros hasta las rodillas, apoyando las manos en el suelo, o recogiendo el paño a muy poca distancia. En el tipo **4 C** o **"Dorotheum"**, 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. Finalmente el subtipo **4D**, presenta características híbridas de los tres subtipos anteriores. El quinto tipo, lo constituyen ejemplares que se caracterizan por presentar la cabeza de las imágenes muy cerca del pavimento, en la mayoría de los casos, extendiendo los brazos por delante.

Como podemos ver, la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación, ha sido un recurso plástico, a la par que polivalente, a lo largo de la Historia del Arte, ofreciendo diferentes modelos según los gustos del consumidor. Realizada la clasificación de los mismos, nos interesaba saber que le debía el Cristo del Perdón, y aquellos de características semejantes, al pensamiento de la Santa Madre Iglesia<sup>15</sup>. Para obtener una muestra lo suficientemente amplia, partimos de las 1200 obras de literatura mística propuesta por Melquiadas Andrés, de

---

<sup>15</sup> En trabajos anteriores hemos analizado en profundidad las relaciones entre la literatura mística y el "tipo 4", estableciendo, además, como el momento exacto en el que Cristo recogió sus vestiduras, tuvo una singular trascendencia en la literatura franciscana y jesuita.

las que revisamos aproximadamente unas 400, seleccionando un total de 21, publicadas entre 1377 y 1800, de las cuales 3 Corresponden (si tomamos como referencia la primera edición latina de las Celestiales Revelaciones) al siglo XV, 8 al XVI, 9 al XVII y 1 al XIX. Como hemos mencionado anteriormente, la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras, ha sido expuesta como paradigma de las relaciones ente la literatura mística barroca y los lenguajes plásticos, pero nuestro análisis puso de manifiesto que antes de las publicación de los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola en 1548, ya había como mínimo 9 libros circulando que se habían hecho eco del pasaje, 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<sup>16</sup>. De entre las obras con alusiones a nuestro tema objeto de estudios, cuatro de ellas, fueron auténticos best-seller. Del *Retablo de la vida de Christo fecho en metro por un deuoto frayle de la Cartuxa* (1506), de Juan de Padilla e impreso en Sevilla, se editaron más de 15 ediciones; de la *Subida al Monte Sión*, de Bernadino (1535) 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 mas de 377 ediciones, en las lenguas mas pintorescas: 35 ediciones en castellano completas y 46 en compendio; 108 en francés; 62 en italiano; 40 en latín; 34 en alemán; 8 inglés; 7 en portugués; 3 en bohemio; 27 en flamenco; 6 en polaco y 1 árabe. Es curioso destacar el hecho que el área germánica, Flandes y Polonia contasen en total con 70 ediciones, lugares en donde podemos encontrar un gran número de ejemplares plásticos. Finalmente, *La Mistica ciudad de Dios*, publicada en 1670, de María Jesús de Agreda, quien acarrea a sus espaldas un proceso inquisitorial, tuvo más de 30 ediciones. El siguiente cuadro muestra un resumen del contenido de los textos que hacen alusión a la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras después de la

---

<sup>16</sup> Estos dos ejemplos han sido considerados paradigmáticos en relación a la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación.

I. FERNÁNDEZ

flagelación:

Resumen de contenido de los pasajes literarios <sup>17</sup>	
Lugar donde se desarrolla la escena	1495. Pedro Jiménez de Pregano <sup>18</sup> . Casa 1499. San Buenaventura <sup>19</sup> . Casa 1651. Martín de la Madre de Dios <sup>20</sup> . Sala o patio 1659. San Buenaventura <sup>21</sup> . Palacio.
Condiciones Climatológicas. Sensación de Frío	1495. Pedro Jiménez de Pregano <sup>22</sup> 1499. San Buenaventura <sup>23</sup> 1535. Bernardino de Laredo <sup>24</sup>

17 Fuente, elaboración propia.

18 JIMÉNEZ DE PREJANO, Pedro (1495): *Lucero de la vida cristiana*. Fadrigue (Biell) de Basilea. Burgos., Pág. 68.

19 BUENAVENTURA, San/ PSEUDO-BUENAVENTURA (1499, 1824): *Meditaciones de Passione Iesu Christi, en Contemplación de la Vida de Ntro. Sr. Jesucristo... dispuesta por San Buenaventura*. Madrid. Pág. 266-267.

20 MADRE DE DIOS, Martín de la (1651): *Estaciones del Hermitaño de Cristo dedicadas a los padres heremitas carmelitas descalços del santo desierto del Monte Cardón*. Zaragoza Pág. 247.

21 BUENAVENTURA, San/ PSEUDO-BUENAVENTURA (1659): *Meditaciones de San Buenaventura sobre la Passion de Nuestro Salvador Jesu Christo*. Bruselas. Págs. 137-138.

22 JIMÉNEZ DE PREJANO, Pedro (1495): *Lucero de la vida cristiana*. Fadrigue (Biell) de Basilea. Burgos., Pág. 68.

23 BUENAVENTURA, San/ PSEUDO-BUENAVENTURA (1659): *Meditaciones de San Buenaventura sobre la Passion de Nuestro Salvador Jesu Christo*. Bruselas. Págs. 137-138.

24 LAREDO, Bernardino de (1535): *Subida al Monte Sión*. Fundación Universitaria Española. Madrid, Pág. 271.

SENDEROS DE HISTORIA CULTURAL

	1670. María Jesús de Agreda <sup>25</sup>
Espectadores que realmente contemplaron la escena	1590. Juan Basilio Santero <sup>26</sup> 1652. Alonso Villegas <sup>27</sup>
Hecho de desatar a Cristo	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>

25 ÁGREDA, M<sup>a</sup> Jesús de, (1670, 1888): *Mística Ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de su gracia. Historia divina y vida de la Virgen Madre de Dios*. Madrid. Pág. 293.

26 SANTERO, Juan Basilio (1590): *La pasión del señor en siete estaciones*. Pamplona, Pág. 85.

27 VILLEGAS, Alonso de (1652): *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*. Melchor Sánchez, Madrid. Pág. 57.

28 ARANDA, Antonio de (1551): *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. Pág. 169 v<sup>o</sup>.

29 SÁNCHEZ DEL CAMPO, Francisco (1526): *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 Pág. 94 v<sup>o</sup>.

30 ARANDA, Antonio de (1551): *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. Pág. 169 v<sup>o</sup>.

I. FERNÁNDEZ

	1590. Juan Basilio Santero <sup>31</sup> 1623. <i>Tratado de Devotísimas y muy lastimosas contemplaciones...</i> <sup>32</sup> 1651. Martín de la Madre de Dios <sup>33</sup> 1670. María Jesús de Agreda <sup>34</sup>
Pasaje en los que "busca" las vestiduras*	1495. Pedro Jiménez de Prejamo <sup>35</sup> 1499. San Buenaventura <sup>36</sup> 1506. Juan de Padilla <sup>37</sup> 1609. Francisco Pacheco <sup>38</sup>

31 SANTERO, Juan Basilio (1590): *La pasión del señor en siete estaciones*. Pamplona, Pág. 85.

32 ANÓNIMO (1623): *Tratado de Devotísimas y muy lastimosas contemplaciones de la Pasión del hijo de Dios, y de la compasión de la Virgen Santa María su madre, por esta razón llamado Pasión Duoru*. Madrid. Pág. 156

33 MADRE DE DIOS, Martín de la (1651): *Estaciones del Hermitaño de Cristo dedicadas a los padres heremitas carmelitas descalços del santo desierto del Monte Cardón*. Zaragoza Pág. 247.

34 ÁGREDA, M<sup>a</sup> Jesús de, (1670, 1888): *Mística Ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de su gracia. Historia divina y vida de la Virgen Madre de Dios*. Madrid. Pág. 293.

35 JIMÉNEZ DE PREJANO, Pedro (1495). *Lucero de la vida cristiana. Fadrige Ibiell de Basilea*. Burgos., Pág. 68.

36 BUENAVENTURA, San/ PSEUDO-BUENAVENTURA (1499, 1824): *Meditaciones de Passione Iesu Christi, en Contemplación de la Vida de Ntro. Sr. Jesucristo... dispuesta por San Buenaventura*. Madrid. Pág. 266-267.

37 PADILLA, Juan de (1506): *Retablo de la vida de Christo fecho en metro por un deuoto frayle de la Cartuxa*. Vicent Garcia. Valencia. Pág. 54.

38 PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura*, (1649), Edición de Sánchez Cantón, Francisco José. Instituto Valencia de don Juan. Madrid. Págs. 287-96.

SENDEROS DE HISTORIA CULTURAL

	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. <i>Tratado de Devotissimas y muy lastimosas contemplaciones...</i> <sup>43</sup>
Pasajes en los que 'cae' a tierra o se 'arrastra'	1605. Luís de la Puente <sup>44</sup> 1619. Diego Álvarez de Paz <sup>45</sup> 1652. Alonso Villegas <sup>46</sup>

39 VILLEGAS, Alonso de (1652): *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*. Melchor Sánchez. Madrid. Pág. 57.

40 BUENAVENTURA, San/ PSEUDO-BUENAVENTURA (1499, 1824): *Meditaciones de Passione Iesu Christi, en Contemplación de la Vida de Ntro. Sr. Jesucristo... dispuesta por San Buenaventura*. Madrid. Pág. 266-267.

41 SÁNCHEZ DEL CAMPO, Francisco (1526): *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 Pág. 94 v.

42 LOPE DE VEGA, Felix (h. 1605): *Los cinco Misterios Dolorosos*. Edición, estudio y notas de César Hernández Alonso. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid. Págs. 50-51.

43 MADRE DE DIOS, Martín de la (1651): *Estaciones del Hermitaño de Cristo dedicadas a los padres hermitaños carmelitas descalços del santo desierto del Monte Cardón*. Zaragoza Pág. 247.

44 PUENTE, Luis de la (1605): *Meditaciones de los misterios de nuestra santa fe, con la practica de la oración mental sobre ellos*. Juan de Bostillo. Valladolid, Pág. 213.

45 ÁLVAREZ DE PAZ, Diego (1619): *Opera Omnia*. Lyon, 1623, t. III, meditación XIV, párrafo 5, col. 716-17.

I. FERNÁNDEZ

Autores que solo indican que se viste	1377. Santa Brígida <sup>47</sup> 1501. Gonzalo de Ocaña <sup>48</sup> 1533. Pedro de Alcantara <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>

46 VILLEGAS, Alonso de (1652): *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*. Melchor Sánchez. Madrid. Pág. 57.

47 BRÍGIDA DE SUECIA, Santa (1901): *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 (1967): *Historia de la Sagrada Pasión*. Madrid. Págs. 197-98.

48 OCAÑA, Gonzalo de (1501): *La vida de nuestro señor jesuchristo y de su santísima madre y de los otros santos según la orden de sus fiestas*. Zaragoza. Pág. 85 v°.

49 PEDRO DE ALCÁNTARA, San (1533. 1731): *Tratado de la Oración, Meditación y Devoción*. Madrid Pág. 130.

50 BRÍGIDA DE SUECIA, Santa (1901): *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 (1967): *Historia de la Sagrada Pasión*. Madrid. Págs. 197-98.

51 JIMÉNEZ DE PREJANO, Pedro (1495). *Lucero de la vida cristiana. Fadrique Ibiell de Basilea*. Burgos., Pág. 68.

52 PUENTE, Luis de la (1605): *Meditaciones de los misterios de nuestra santa fe, con la practica de la oración mental sobre ellos*. Juan de Bostillo. Valladolid, Pág. 213.

53 VILLEGAS, Alonso de (1652): *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*. Melchor Sánchez. Madrid. Pág. 57.

SENDEROS DE HISTORIA CULTURAL

Autores que recogen la prohibición de que se lave las heridas	1533. Pedro de Alcántara <sup>54</sup>
Pasajes en los que se indica 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.

54 PEDRO DE ALCÁNTARA, San (1533): *Tratado de la Oración, Meditación y Devoción*. Madrid, 1731, pg. 130.

55 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, pg. 85 v°.

56 ÁGREDA, M<sup>ra</sup> Jesús de, (1670, 1888): *Mística Ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de su gracia. Historia divina y vida de la Virgen Madre de Dios*. Madrid. Pág. 293.

57 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, pg. 85 v°.

58 BUENAVENTURA, San/ PSEUDO-BUENAVENTURA (1659): *Meditaciones de San Buenaventura sobre la Pasión de Nuestro Salvador Jesu Christo*. Bruselas. Págs. 137-138.

59 ÁGREDA, M<sup>ra</sup> Jesús de, (1670, 1888): *Mística Ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de su gracia. Historia divina y vida de la Virgen Madre de Dios*. Madrid. Pág. 293.

I. FERNÁNDEZ

	1670. María Jesús de Ágreda. Aparece la figura del demonio 1670. María Jesús de Ágreda. Los ángeles le devuelven la túnica.
--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Antes de intentar relacionar el tipo 3, la iconografía de Cristo del Perdón de Capuchinos y sus semejantes con los correlatos literarios, se hace necesario realizar una breve apreciación en relación a la secuencia completa del pasaje. Cristo es atado, azotado, se desmaya, descansa, busca, descansa y recoge sus vestiduras. Todo este proceso si bien no se ajusta a la realidad bíblica y los textos apócrifos, esta debidamente ilustrado por parte de los artistas, que se recrearon en momentos como el desmayo, o la propia iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras. Obras ilustrativas de esta cuestión serían el grabado de Lukas Kilian (1579-1637) (fig. 3); la escultura de Georg Petel, fechada en 1630 (fig.4); el grabado de Abraham van Diepenbeeck (1596-1675); el Señor del Desmayo, pintura realizada por Juan Patricio Morlete y Ruiz (1713-1772), en México (fig.5); o el Cristo caído después de la flagelación obra del José Gamarra realizada para el Convento de Santa Catalina de Cuzco (fig.6).



Fig 3. Lukas Kilian. Cristos Caído. Siglo XVII. Braunschweig (Alemania) Herzog Anton Ulrich Museum. Grabado.

SENDEROS DE HISTORIA CULTURAL



Fig 4. Georg Petel. Cristo Caído. 1630. Nuremberg (Alemania) Germanisches nationalmuseum.



Fig 5. Juan Patricio Morlete y Ruiz. Señor del Desmayo. Medios del siglo XVII. Ciudad de México. (México) Pinacoteca de la Casa Profesa.

I. FERNÁNDEZ

Fig 6. José Gamarra. Cristo caído después de la flagelación. 1758. Cuzco (Perú) Convento de Santa Catalina.



La propia flagelación, en algunos ejemplares más exaltados y expresionistas, junto el "desmayo" y "Jesús descansando antes o después de recoger las vestiduras", se prestan formalmente a posibles interferencias iconográficas ya que los artistas representaron los diferentes momentos de manera muy similar, tanto formal como visualmente. En los ejemplares en los que se quiere incidir en el momento en el que Cristo descansa con el paño entre las manos, este suele ser el atributo que lo define, pero debemos de tener en cuenta que tanto en el desaparecido Cristo del Perdón como el que le sustituyó en 1940, llevan el paño de tela, y por lo tanto susceptible de se añadido o quitado, igualmente pasa con otros ejemplares, de colocación corporal similar, que pueden presentar o no paño.

Toda esta realidad hace complejo identificar, o mejor dicho, interrelacionar el pensamiento de la Iglesia con los ejemplares conservados. Sin bien, en el "tipo 4", encontramos manifiestas relaciones entre textos y obras, en el "tipo 3", las relaciones son mucho más sutiles, y

sólo podemos intentar establecer algunos puntos de contacto. De entre el total de textos, se han seleccionado los siguientes:

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

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

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

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

I. FERNÁNDEZ

Jesús de mi alma y de mi corazón que fuerzas ay humanas en vos para averos de levantar y vestir.

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

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

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

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

1623. *Tratado de Devotísimas y muy lastimosas contemplaciones de la Pasión del hijo de Dios, y de la compasión de la Virgen Santa María su madre, por esta razón llamado Pasió Duorum*. Madrid, 1623.

Después que el redentor fue tan cruelmente açotado, con el gran dolor y alteración de la sangre sobre desuelado, y muy fatigado toda la noche quedo tan debilitado, que muy apenas se podía tener en pie. Contempla anima como le ves desatar de la columna, y como le dicen que se vista

#### SENDEROS DE HISTORIA CULTURAL

su túnica, y nota bien como se abaxa por su vestidura, yendo desnudo y aflicto por ella a la parte donde la habían hechado, y como la desenvuelve y la viste, cubriendo con ellas sus carnes, llagas y azotes, y como no le ponían en las espaldas unturas ni paños, ni otras cosas semejantes... .

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

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

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

Le desataron de la columna, pero no se pudo sostener a causa de los excesos que el había recibido, de que no tuvieron piedad alguna, pero tomados de una cruel fiereza mas que rabiosos y lobos hambrientos alrededor del cordeo inocente apacentándose de su sangre le arrastravan por el palacio muy cruelmente sin compasión, hasta que hayaron sus vestiduras, que estaban esparcidas de una y otra parte. O alma amorosa contempla al dulce Jesús, azotado, desnudo, y tempblando de frío. Mirale después de una intima y amorosa ternura, y considerale delicado, muy noble, y enocente que \*el es, todo desnudo, azotado y cruelmente rasgado. O muy digno de ser amado joven mancebo, que has tu hecho? Hay de mi, quien es el que no debería padecer toda sequedad por el

## I. FERNÁNDEZ

dulce amor de Jesús, que recogiendo sus vestiduras separadas por todos lados, y burlándose los verdugos de él, cayo otra vez en tierra, y levantándose se vistió con gran pena.

De entre los textos señalados, la primera referencia sutil que nos podría permitir establecer alguna interrelación entre textos y obras, el pasaje de Francisco Sánchez del Campo, de 1526, donde se dice literalmente "es pues que el redentor fue tan cruelmente açotado con el gran dolor y alteración de la sangre sobre desvelado y muy fatigado toda la noche quedo tan debilitado, que a muy duras penas se podia tener en pie". No se explicita nada, ninguno lo hace, sobre que Jesús haya descansado, específicamente antes o después de recoger el paño, pero es un punto de inicio sobre el algún artista pudo dar una versión pictórica. En el texto de Antonio de Aranda (1551), se manifiesta explícitamente que Cristo tenía los "pies atados", en sí esta afirmación, sólo no interesa en tanto en cuanto el primitivo Cristo de los Capuchinos de Antequera, en las fotografías antiguas, presentaba los pies atados. Tanto Luis de la Puente (1605) como Álvarez de Paz (1619), cuyos textos se han utilizado para justificar la dimensión barroca de la iconografía, hacen alusión al momento en el que Cristo "caería tierra" o "caíste en tierra", si abstraemos estas informaciones del resto del párrafo, en los que Cristo se arrastra sobre su propia sangre para recoger la túnica, podrían ser considerados como referentes formales para la configuración de la composición, a falta sólo de que tuviera el paño entre las manos. Años después Alonso de Villegas en la línea de los dos anteriores, mencionaría que "cayó en el suelo desflaquecido". Finalmente, en el texto del Pseudo Buenaventura (1659) a Cristo "le desataron de la columna, pero no se pudo sostener a causa de los excesos que el había recibido". Como podemos observar en los textos propuestos, ni en los analizados, hay una mención explícita a que Cristo descansa antes o después de recoger el paño. Sin embargo, esta cuestión que es tan parca en la literatura, encontrará la horma de su zapato en los testimonios plásticos, especialmente en lo grabados y en la pintura, donde si encontraremos piezas no sólo con colocaciones corporales similares, sino que además

presentarán el paño de la discordia.

#### **4. LA DISPERSIÓN DEL MODELO. HISTORIAS CULTURALES DE IDAS Y DE VENIDAS.**

Si hacemos memoria, nuestro texto comenzaba con un Cristo que substituyó a otro, y que éste a su vez materializó un pequeño cuadro que se encontraba en la portada que daba entrada al Convento, planteándonos, además, si esta "curiosa" iconografía de daría en otros conventos capuchinos. Seguimos sin tener respuesta esta pregunta, pero si podemos entretrejer cuales fueron los posibles modelos en lo que pudo inspirarse aquella pintura.

Independientemente de que el lienzo del pórtico se inspirara en otros de similares características ubicados en otros conventos de la orden, la realidad pone de manifiesto, que la colocación corporal que presenta la figuras andaba circulando entre el imaginario de los artistas desde, como mínimo la antigüedad clásica, no en vano el *Galata moribundo* (fig. 7), el original romano esculpido entre el 230 y el 220 a.C, a partir de un original griego perdido, y descubierto a principios del siglo XVII, presenta una colocación corporal de similares características a nuestros cristos. El gálata fue una estrella mediática de los siglos XVII y XVIII, incorporándose su visita a los afortunados que realizaban el Gran Tour. Del mismo se realizaron copias distribuidas por todo el mundo. La cuestión de este galo moribundo, nos es de sumo interés, ya que ejemplifica una cuestión que para nosotros es de gran importancia. A la hora de analizar la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras, en el momento en el que Jesús descansa, antes o después de recoger las vestiduras, tenemos que partir de una primera idea, formalmente la colocación corporal del objeto de estudio, era un hecho altamente consolidado en las estampas y pinturas. Encontramos dos tipos de fuentes de inspiración, fuentes directas y fuentes indirectas. Las fuentes directas son aquellas que manifiestan Cristos, pintados, grabados o esculpidos, con colocaciones corporales semejantes a la del Cristo del Perdón, aludan o no a la misma

I. FERNÁNDEZ

iconografía. Por su parte, en las fuentes indirectas, encontramos miles de grabados con escenas paganas en las que podemos encontrar hombres, mujeres, niños y otros seres, como demonios, que presentan composiciones corporales similares a estos cristos que reposan tras el martirio. Un ejemplo altamente representativo de estas afirmaciones sería el dibujo de Virgil Solis, *The judgment of Paris* realizado en 1535 y conservador en el Museo del Louvre (fig. 8).

Fig 7. Anónimo.  
Gálata  
moribundo. 230  
-220 a.C. Roma.  
Museos  
Capitolinos.

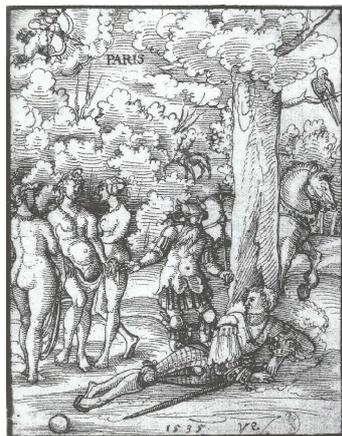


Fig 8. Virgil Solis. *The judgment of Paris*.  
1535. Museo del Louvre

## SENDEROS DE HISTORIA CULTURAL

Con respecto a las fuentes directas, la serie de grabados de Johan Sadeler (1550-1600) tuvieron una gran repercusión en la composición de pinturas, ya que ofrecían todo un catálogo de composición y escenografías. El *Cristo ante Caifás* y el *Cristo ante Pilatos* (Fig. 9), especialmente este último, supone que el Cristo del Perdón sea prácticamente una copia visual, con la diferencia, por motivos de escena, que uno aparece desnudo y el otro vestido. Si continuamos con los grabados, tenemos obra, en este caso un grabado realizado por Willem Panneels, donde encontramos a un Cristo desatado de la columna de la flagelación, con una disposición corporal muy cercana a la nuestra, que adora a un cáliz que se ubica sobre el cuadrón de una cruz (Fig.10). Otra obra altamente representativa y que pone de manifiesto como el tema era una realidad social latente, es el grabado de Cornelis de Bouds, fechado en 1697, que representa a un Cristo caído Flagelado. Esta imagen es interesante porque en ella podemos ver a los verdugos que le están quitando la túnica a Cristo para iniciar el acto de la flagelación (Fig. 11.)

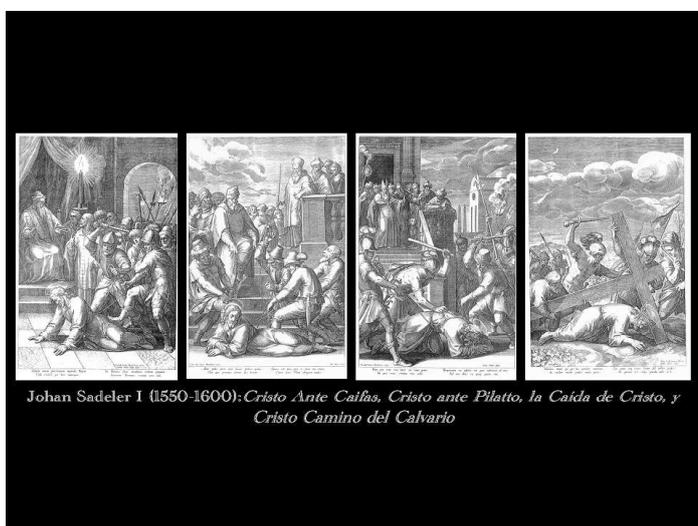


Fig 9. Johan Sadeler. Cristo ante y Caifás y Cristo Ante Pilatos.

I. FERNÁNDEZ

Fig 10. Willem Panneels.  
Adoración  
eucarística. 1681.



Fig 11. Cornelis de Bouds. 1697.  
Grabado.

#### SENDEROS DE HISTORIA CULTURAL

Pictóricamente hablando, disponemos de varias obras que, ahora sí, reflejan composiciones e iconografías formalmente iguales al Cristo del Perdón. Uno de los ejemplos más antiguos conservados, y de los que nosotros tengamos noticias, es un lienzo conservado en Brujas (Bélgica) en el Monasterio Agustino de Zwartusters, datado en el siglo XVI. Formalmente comparte los caracteres con nuestra imagen, pero con la diferencia que prácticamente no levanta el tronco, por lo que no ofrece una actitud netamente recostada. Altamente representativas y a tener en cuenta, por lo temprano de la representación, y por presentar composiciones formalmente semejantes al modelo de estudio, son los cristos caídos que Juan de Roelas realizó en 1616 para el Convento de la Encarnación de Madrid, y el que realizó en 1624 para el Convento de la Merced de Sanlúcar de Barrameda, actualmente en la colección de la Duquesa de Medina Sidonia. Ambos cuadros, incluyen al "alma cristiana", que contempla la escena, recurso que vemos reproducido en el lienzo de la sacristía de la Iglesia del Carmen del Antequera. Éste último se trata de un cuadro anónimo, de grandes dimensiones, que reproduce literalmente los cuadros de Roelas, con la salvedad de que incluye a los verdugos en la parte izquierda de la composición, fue un exvoto de Rafael Conejo para la cofradía de la Soledad (fig. 12) cuadro del carmén. Esta obra, que ha pasado totalmente desapercibida para la crítica, debido a las relaciones de proximidad y ubicación, con respecto al Cristo del Perdón, el de Miguel María, y el lienzo primitivo del pórtico del convento de Capuchinos, debemos de entenderla como un precedente hacia aquellas. Con respecto al Cristo en madera original, presenta una similar composición, no sostiene el paño entre sus manos, pero si esta muy cerca de él. Esta representación, por su composición y cercanía en el espacio, nos hacen pensar que el Cristo del perdón podría tratarse, iconográficamente hablando, mas que de un Cristo que descansa antes o después de recoger el paño, de una imagen, que puedo recogerlo o no, pero que en realidad se trataba de una pieza que en tres dimensiones reproducía las escenas de los cuadros de Roelas, y del propio lienzo antequerano, esto es, un Cristo recostado, después de la flagelación que contempla al "alma cristiana". Esta teoría justificaría al desaparecido

## I. FERNÁNDEZ

Cristo del Perdón de Miguel María de Carvajal, y su mirada perdida hacia algo que parece que lo contempla desde el cielo, así como su composición e iconografía.

Fig 12. Anónimo.  
Cristo Caído  
después de la  
flagelación. Siglo  
XVII. Antequera.  
Convento del  
Carmen.



Por último, queremos realizar algunas alusiones a obras hispanoamericanas que reflejan la iconografía que aquí venimos desarrollado, no en vano, con carácter general, los Cristos recogiendo sus vestiduras fueron extraordinariamente prolíferos en aquellas tierras, presentando los caracteres típicos del barroco mas exaltado, esto es, terriblemente sufrientes, expresivos y doloridos. Entre los ejemplos más representativos se encuentran aquellos realizados en madera, dando soporte a piezas devocionales y relacionadas con la piedad popular. Así por ejemplo, en pleno siglo XVII, Pedro Lugo de Albarracín (activo entre 1629 y 1666), dejó varias pieza similares en el área Colombiana. Entre ellos habría que mencionar al Cristo caído después de la flagelación, de la iglesia de Monserrat de Bogotá (fig. 13) o el que realizó para la iglesia de la Vera Cruz. Ambos dos ejemplares presentan composiciones similares entre sí, pero manifiestan una cualidad diferente a los dos ejemplares del convento de Capuchinos, mientras que los dos ejemplares de Bogotá

#### SENDEROS DE HISTORIA CULTURAL

miran al suelo, los ejemplares antequeranos elevan la mirada hacia el cielo, lo que nos lleva de nuevo a pensar que aluden a momento muy cercanos, pero iconográficamente diferentes. Similar a las dos piezas de Bogotá es un Cristo conservado en la Catedral de Tunja, datado en el siglo XVII. En Tamazulapan, Oaxaca (México), se conserva un ejemplar intitulado del "desmayo", que concuerda con las colocaciones corporales a la que venimos haciendo alusión, pero menos erguido. Finalmente en Popayán (Colombia), en la Iglesia de Belén, podemos encontrar un interesantísimo ejemplar, que es miembro de un misterio procesional, y que nosotros creemos debemos de relacionar, iconográficamente hablando con el Cristo del Perdón. Es Cristo que de naturaleza similar a los de Pedro Lugo Albarracín, con la cabeza y el cuerpo recostado. La novedad radica en el ángel que lo acompaña, es de lo pocos ejemplares escultóricos que podemos encontrar en sus relaciones mutuas con otras figuras. Este ángel levanta la mirada, y mantiene las manos en actitud suplica. El mismo podía tratarse de una representación del ángel que acompaña al alma cristiana, tal y como podemos encontrar en los cuadros de de Roelas y de la Sacristía del Convento del Carmen de Antequera.

Las líneas anteriores nos han permitido profundizar tanto en la historia particular del Cristo del Perdón de los Capuchinos de Antequera, así como de sus precedentes iconográficos plásticos, las fuentes grabadas de inspiración y la dispersión del modelo.



Fig 13. Pedro Lugo Albarracín. Cristo caído después de la flagelación. Siglo XVII. Bogotá (Colombia) iglesia de Monserrate

I. FERNÁNDEZ

## 5. BIBLIOGRAFÍA

ÁGREDA, M<sup>a</sup> Jesús de, (1670, 1888): *Mística Ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de su gracia. Historia divina y vida de la Virgen Madre de Dios*. Madrid. Pág. 293.

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

ANDRÉS, Melquíades (1975): *Los recogidos: nueva visión de la mística española (1500-1700)*,. Fundación Universitaria Española. Madrid.

ANDRÉS, Melquíades (1994): *Historia de la mística de la edad de oro en España y América*. La Editorial Católica. Madrid.

ANDRÉS, Melquíades (1996): *Los místicos de la edad de oro en España y América: antología*,. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid.

ANÓNIMO (1623): *Tratado de Devotissimas y muy lastimosas contemplaciones de la Pasión del hijo de Dios, y de la compasión de la Virgen Santa María su madre, por esta razón llamado Pasión Duoru*. Madrid. Pág. 156

ARANDA, Antonio de (1551): *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. Pág. 169 v<sup>o</sup>.

BRÍGIDA DE SUECIA, Santa (1901): *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 (1967): *Historia de la Sagrada Pasión*. Madrid. Págs. 197-98.

#### SENDEROS DE HISTORIA CULTURAL

BUENAVENTURA, San/ PSEUDO-BUENAVENTURA (1499, 1824): *Meditaciones de Passione Iesu Christi, en Contemplación de la Vida de Ntro. Sr. Jesucristo... dispuesta por San Buenaventura*. Madrid. Pág. 266-267.

BUENAVENTURA, San/ PSEUDO-BUENAVENTURA (1659): *Meditaciones de San Buenaventura sobre la Passion de Nuestro Salvador Jesu Christo*. Brusselas. Págs. 137-138.

FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael (2013): "El viaje iconográfico de Jesús recogiendo sus vestiduras desde España a Iberoamérica: una propuesta de clasificación de una familia desconocida y dispersa", en LÓPEZ CALDERÓN, Carme, FERNÁNDEZ VALLE, María Ángeles y RODRÍGUEZ MOYA, María Inmaculada, *Barroco Iberoamericano. Identidades culturales de un Imperio* (pp. 617-631). Andavira Editora. Santiago de Compostela.

FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael y SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén (2010): "El antequerano Cristo del Mayor Dolor y sus Fuentes Iconográficas de Inspiración", en *Jábega*, nº102, 2010. Págs. 80-94.

FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael y SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén (2011): "Jesús recogiendo sus vestiduras. Un análisis iconográfico", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 40. Pág.465-531.

FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael y SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén (2011-2012): "Al principio fue... Jesús recogiendo sus vestiduras y sus fuentes literarias de inspiración", en *Boletín de Arte*, nº 32-33. Págs. 251-263.

FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael y SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén (2012): "La iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras y su difusión por Sudamérica" en *Cuadernos de Arte*, nº 43. Pág. 23-36.

## I. FERNÁNDEZ

FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael y SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén (2012): *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico. Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación (siglos XV- XX)*. Sociedad Latina de Comunicación Social. La Laguna.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María y VANDERBROECK, Paúl (1994): "Una nota sobre el tema de Murillo Cristo recoge las vestiduras", en *Boletín Camón Aznar*, LV. Pág.55-60.

GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel (2000): "Una obra inédita de Lorenzo Cano. Jesús del Mayor Dolor de Écija" en *Laboratorio de Arte* nº13. Pág. 193-206.

JIMÉNEZ DE PREJANO, Pedro (1495). *Lucero de la vida cristiana*. Fadrigue (Biel) de Basilea. Burgos., Pág. 68.

LAREDO, Bernardino de (1535): *Subida al Monte Sión*. Fundación Universitaria Española. Madrid, Pág. 271.

LOPE DE VEGA, Felix (h. 1605): *Los cinco Misterios Dolorosos*. Edición, estudio y notas de César Hernández Alonso. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid. Págs. 50-51.

LÓPEZ PLASENCIA, José Cesáreo (2007): "Literatura Mística y piedad contrarreformista. La imagen de Cristo tras la flagelación en el arte español", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 32. Pág. 447-476.

MADRE DE DIOS, Martín de la (1651): *Estaciones del Hermitaño de Cristo dedicadas a los padres heremitas carmelitas descalços del santo desierto del Monte Cardón*. Zaragoza Pág. 247.

MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier (1986): "Iconoteología del Cristo del Mayor Dolor" en *Miscelánea Augusto*, nº 21, Segovia Pág. 219-242.

#### SENDEROS DE HISTORIA CULTURAL

MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier (1989): *Cultura Religiosa en la Granada Renacentista y Barroca (Estudio Iconológico)*, Universidad de Granada, Granada.

OCAÑA, Gonzalo de (1501): *La vida de nuestro señor jesuchristo y de su santísima madre y de los otros santos según la orden de sus fiestas*. Zaragoza. Pág. 85 v°.

PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura*, (1649), Edición de Sánchez Cantón, Francisco José. Instituto Valencia de don Juan. Madrid. Págs. 287-96.

PADILLA, Juan de (1506): *Retablo de la vida de Christo fecho en metro por un deuoto frayle de la Cartuxa*. Vicent García. Valencia. Pág. 54.

PEDRO DE ALCÁNTARA, San (1533): *Tratado de la Oración, Meditación y Devoción*. Madrid, 1731, pg. 130.

PUENTE, Luis de la (1605): *Meditaciones de los misterios de nuestra santa fe, con la practica de la oración mental sobre ellos*. Juan de Bostillo. Valladolid, Pág. 213.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso (1991): "Fuentes iconográficas y literarias del cuadro de Velásquez "Cristo y el Alma Cristiana", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1991, n° 8. Pág. 82-90.

ROMERO BENÍNEZ, Andrés (2014). *El escultor Andrés de Carvajal (1709-1779)*. Chapitel, Antequera.

SÁNCHEZ DEL CAMPO, Francisco (1526): *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 Pág. 94 v°.

I. FERNÁNDEZ

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (1995): "Imago Imaginis. Un ejemplo de propaganda visual bajo las ópticas popular y culta", en *Baetica* nº 17. Pág. 31-52.

SANCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (1996): *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Hermandad de la Amargura, Málaga.

SANCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (2015): "La escultura procesional en Antequera. Visiones y Revisiones" en *Antequera su Semana Santa* (p. 52). ExLibric: Málaga.

SANTERO, Juan Basilio (1590): *La pasión del señor en siete estaciones*. Pamplona, Pág. 85.

VALDIVIESO, Enrique (1978): *Juan de Roelas*. Col. Arte Hispalense, nº 18. Diputación de Sevilla. Sevilla.

VILLEGAS, Alonso de (1652): *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*. Melchor Sánchez. Madrid. Pág. 57.