

# La iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras y su difusión por Hispanoamérica: aproximación y perspectivas para una investigación sobre el tema

The iconography of Jesus gathering his clothes and his diffusion in Latin America: approximation and prospects for research on the subject

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

Fecha de terminación del trabajo: diciembre de 2011  
Fecha de aceptación por la revista: diciembre de 2012

## RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo dar a conocer aquellos testimonios gráficos relacionados con la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación conservados en diversos puntos de la geografía sudamericana. El modelo original, de procedencia europea, llegó a países como Colombia, México o Guatemala entre otros, a través de Andalucía y de los modelos que aquí se estaban realizando en las áreas de Sevilla, Antequera y Granada.

**Palabras clave:** Iconografía religiosa; Iconografía cristológica; Escultura religiosa

**Identificadores:** Carvajal, Andrés de

**Topónimos:** Sevilla; Antequera; Granada; Andalucía; España; Colombia; México; Guatemala

## ABSTRACT

This paper aims to present those graphic testimonials related to the iconography of Jesus gathering his clothes after the Flagellation conserved at different locations in Latin America. The original model, which came from Europe, reached countries such as Colombia, Mexico and Guatemala, through Andalusia and the models that were circulating in the areas of Seville, Antequera and Granada.

**Keywords:** Religious iconography; Christological iconography; Religious sculpture

**Identifiers:** Carvajal, Andrés de

**Place names:** Sevilla; Antequera; Granada; Andalucía; España; Colombia; México; Guatemala

\* Doctor en Historia del Arte. Universidad Internacional de Andalucía. e-mail: antonioparadas@hotmail.com

\*\* Profesor de Centros Culturales. Ayuntamiento de Madrid

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

Felix Lope de Vega Carpio. *Los cinco misterios dolorosos de la pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo con su sagrada resurrección*. Hacia 1605.

## 1. INTRODUCCIÓN

Hasta fechas relativamente recientes, la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras después de la Flagelación pasaba por ser una «rareza» dentro de la iconografía religiosa, subrayándose de manera reiterativa y casi ya tópica su carácter especialmente «atípico» en lo que se refiere a la imagería pasionista y, especialmente, con respecto al tratamiento del tema con el que manifiesta una cercanía temática y secuencial más estrecha: el de la Flagelación. Las imágenes del *Señor del Mayor Dolor* de los Mora, la pieza antológica del mismo nombre que realizara Andrés de Carvajal y Campos en el año 1771 para la Colegiata de San Sebastián de Antequera, y las obras pictóricas de Murillo acaparan gran parte de la bibliografía sobre el tema<sup>1</sup>. De la lectura de estas publicaciones son varias las conclusiones que podemos extraer: la evidente singularidad del tema, su condición inequívoca de ser un fiel reflejo de la mentalidad barroca, su relación con la literatura mística de la época, su producción casi exclusivamente española, y más concretamente con el ámbito de las escuelas andaluzas, y su delimitación en los siglos XVII y XVIII.

Dada la amplitud, tanto en número de obras como en espacio geográfico (para nuestro caso estudiaremos obras conservadas en las antiguas posesiones americanas de la Corona española), el objeto de este estudio será el modelo iconográfico en el que la imagen de Jesús, independientemente del soporte plástico en el que esté realizada, apoya las rodillas sobre el suelo, extendiendo el cuerpo, arqueándolo o no, mientras hace el amago de recoger sus vestiduras, aparezcan éstas o no. Dentro de la tipología de estudio cabe hacer las siguientes precisiones: una vez que Jesús está recostado o arrodillado, fuera de estudio, la siguiente posibilidad sería aquella en la que Jesús apoya las rodillas en el suelo y extiende el cuerpo para recoger sus vestiduras. Quizás sea éste el prototipo que más posibilidades ha dado a los artistas, y el que mejor permite diferenciar las características de determinadas épocas o periodos históricos. Es el modelo netamente manierista, cuestión que se observa en la volumetría de las figuras, el concepto corpóreo en algunos ejemplares, la no comunicación con el espectador y la habituación o negación escenográfica que el barroco aportará a las composiciones de su siglo y el posterior. Sin lugar a dudas es el mejor recurso visual que la mentalidad postridentina pudo utilizar para ejemplificar la composición ignaciana de lugar. Efectivamente, a lo largo del siglo XVII y XVIII, todo un cúmulo de circunstancias relacionan a Jesús recogiendo sus vestiduras con los métodos de los Jesuitas y la propensión de la Compañía a la meditación guiada, que moderniza a la postre los planteamientos tipificados por la tendencia

psicologista de la literatura franciscana tardomedieval capitalizada por las obras de San Buenaventura y sus seguidores.

Sería además éste un tipo iconográfico del que mejor podemos seguir un correlato literario paralelo a la difusión del modelo. Un buen número de autores del siglo XVII dejaron testimonio de fe por escrito, y con todo lujo de detalles, de cómo Jesús recogió sus vestiduras. Sería el único de los tipos del que hemos encontrado la mención exacta en los textos de la época acerca de su composición.

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

A grandes rasgos, se resumen en tres las variantes que ha dado de sí. Un primer conjunto estaría formado por aquellos ejemplares en los que el tronco queda en paralelo al suelo, y lo constituyen obras como el lienzo de Antonio Arias, de 1651, conservado en el Convento de las Carboneras de Madrid, o el Señor del Mayor Dolor de Carvajal (1771) en Antequera. Son obras que sobresalen por lo limpio de la composición y la búsqueda de líneas recta en sus planteamientos, en cierta manera clásicas ya que huyen de procedimientos barrocos en sus formas, pero no en la teatralidad de los mismos. En las obras conservadas hay un diálogo expreso con el ánima bendita que contempla la escena. A nivel de difusión del modelo, el Cristo del Mayor Dolor de Antequera, constituyó el ejemplo a seguir para la mayoría de los ejemplares circunscritos al área de influencia de Antequera a partir del último tercio del siglo XVIII y el siglo XIX, ya que los ejemplares constatados son totalmente dependientes del Cristo del Mayor Dolor. Las obras de los Mora o el Cristo Flagelado de la Iglesia de Santo Domingo de Ciudad de Guatemala (Guatemala) serían ejemplos adscritos también al primer grupo.

Un segundo grupo estaría compuesto por aquellas obras en las que el tronco presenta un arqueamiento pronunciado desde los hombros a las rodillas, y las manos se apoyan sobre el suelo, o recogen el paño a muy corta distancia del piso. Ejemplos serían el grabado de Cornelis Galle «El Viejo», hacia 1640; el de Jan Saenredam, conservado en el Monasterio Agustino de Zwartzusters; la tela atribuida a Pedro Atanasio Bocanegra, conservada en el convento de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción de Granada; o la escultura anónima del Museo Nacional de Arte de La Paz (Bolivia).

El tercer grupo lo forman las obras que apoyan las rodillas en el suelo, extienden el cuerpo, arqueándolo o no, y en general no apoyan las manos sobre el suelo y sosteniendo el paño con ellas a una distancia mayor del pavimento. Ejemplos serían el subastado en Dorotheum Viena el 14 de abril de 2005, o la obra anónima, de la escuela de Potosí, en colección particular.

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

Quedan descartados los modelos en los que la figura se presenta erguida, arrodillada (con el tronco recto), o aquellas otras que aparecen recostadas. También descartamos las interpretaciones que, literalmente, muestran a su protagonista en pleno suelo. En este sentido, el presente trabajo aspira a ser una aproximación metodológica a la hora de afrontar el análisis, investigación y trayectoria de un tema iconográfico singular, en un medio y un contexto cultural, tan singular al tiempo que tan fascinante y tan diferente, como el de la América Hispana, abriendo y proponiendo líneas útiles para el estudioso que atiendan, más allá de las relaciones y conexiones con la Península, la capacidad americana de reinventar y transformar los modelos recibidos.

## 2. LA ICONOGRAFÍA DE JESÚS RECOGIENDO SUS VESTIDURAS EN LA AMÉRICA HISPANA

A tenor de la lectura del ciclo de la Pasión, probablemente nos encontramos ante una de las situaciones más tensas y trágicas ante las que tuvo que hacer frente Jesús en el difícil camino marcado por su destino. Hace ya algunos años, el propio Emile Mâle afirmaba que *El siglo XVII no ha creado imagen más desgarradora que este Cristo que se arrastra en su sangre*<sup>2</sup>. Es curioso que este difícil momento no aparezca recogido en los libros sagrados, ni siquiera en los Apócrifos. La literatura mística de los siglos XV al XVIII<sup>3</sup> proporcionaría el bagaje de fuentes oportuno donde el asceta, teólogo, místico o escritor de turno puso a disposición del público, y por extensión del artista, todo un mundo de imágenes mentales que, poco a poco, fueron materializándose en una serie de modelos formales que tuvieron su singular trascendencia en determinados contextos cronológico/geográficos.

Los territorios españoles en América no fueron ni mucho menos ajenos a lo que se estaba desarrollando en la Península, si bien es cierto que el desarrollo del tema iconográfico —Jesús recogiendo sus vestiduras después de la Flagelación— se constata en una fecha más tardía.

Varios serían los factores artísticos o culturales a tener en cuenta a la hora de perfilar el desarrollo del modelo en América. Por un lado, es cierto que influyó sobremanera la llegada masiva de obras de arte —especialmente, pinturas y esculturas—, a través de la Casa de la Contratación —primeramente desde Sevilla y a partir de 1717 también desde Cádiz—, salidas fundamentalmente de los obradores andaluces. Asimismo, no menos relevante —incluso más, como han demostrado los estudios especializados— fue el papel decisivo ejercido por los grabados producidos desde todos los rincones de Europa como elementos educadores del gusto y, por supuesto, como instrumentos de difusión de los modelos de la alta cultura artística europea y elemento favorecedor de sus pertinentes relecturas y reinterpretaciones en el continente americano. Por otro lado, no podemos

olvidar el destacado protagonismo desempeñado por las Órdenes Religiosas en la evangelización de América y, singularmente para nuestro caso, de la Compañía de Jesús. Verdadera impulsora del tema, la Compañía vio subrayada su innegable trascendencia en la difusión del asunto, a raíz del establecimiento en el Nuevo Continente de Diego Álvarez de Paz<sup>4</sup>, uno de los más importantes teólogos jesuitas y autor en 1620 de unas sentidas *Meditationes*, en latín, que constituyeron la piedra angular del posterior desarrollo artístico del tema<sup>5</sup>.

A la hora de analizar los diferentes tipos susceptibles de figuración plástica que la visión de Jesús recogiendo sus vestiduras ha legado a la Historia del Arte, debemos considerar el propio juego que el asunto nos da y, por extensión, nos brinda la propia iconografía para el hecho interpretativo y compositivo. El hecho o circunstancia de que Jesús busque sus vestiduras implica que está desnudo, o muy cerca de la desnudez total, cuestión que será aprovechada por los artistas para recrearse en la hermosura y plenitud preciosista de su cuerpo conforme a los cánones de ese «ideal heroico» que sustituye y surge en el tratamiento del desnudo sacro al antológico «ideal atlético» del mundo griego. Debemos de tener en cuenta que de entre los momentos del ciclo de la Pasión, son escasos los pasajes en los que el artista puede disponer del cuerpo de Cristo en toda su plenitud. La presentación al pueblo o Ecce-Homo, la flagelación, o la crucifixión serían los más apropiados, siendo el primero de los tres momentos mencionados el que más ha dado de sí a la hora de servir como prototipo heroico para la representación del cuerpo de Jesús. El acto mismo de que Cristo recoja sus vestiduras, ha sido pretexto para profundizar en las innegables, numerosas e interesantes posibilidades anatómicas al que el momento se presta. Si en la Presentación al Pueblo el cuerpo de Jesús es utilizado como paradigma visual de los valores clásicos a la hora de entender el desnudo, el momento inmediatamente posterior a la flagelación, especialmente cuando Cristo gatea sobre el pavimento se nos ofrece como un recurso en el que artista puede trascender a lo «real», y mostrar la anatomía de un hombre de 33 años que siempre se entiende como bien curtida y de buena presencia y donde el artista incluso tiene la posibilidad de hacer una manifestación pública de su servicio a la ciencia a partir del conocimiento que este tiene sobre cuestiones particulares de anatomía y sobre todo el testigo visual del virtuosismo de su arte<sup>6</sup>.

Como en el caso español, las representaciones de Cristo recogiendo sus vestiduras en pie, —tal es el caso del cobre del pintor novohispano Basilio Fernández de Salazar del Museo Diocesano de Málaga<sup>7</sup>, la veneradísima pintura del Señor de Huanca, en el Perú o el lienzo de la iglesia de la Merced de Cuzco obra de pintor español afincado América Juan de Calderón<sup>8</sup>— coexisten con las muchas otras que de modo mucho más frecuente lo muestran caído o arrastrado.

La estética americana que apuesta por un expresivismo más directo, de fuerte raíz popular y de más intenso impacto emocional confiere al tema unos rasgos singulares que lo diferencian del sentido de la proporción y la belleza, de estirpe más clásica, generalizado en los círculos artísticos peninsulares. Es aquí donde nos encontramos el realismo más exacerbado, el «*naturalismo abusivo*» como lo denominó Moreno Villa<sup>9</sup>, con Cristos tremendamente ensangrentados, que rozan lo morboso con sus espaldas descarnadas, cuajadas de heridas, con regueros de sangre que bañan toda su anatomía; un recurso que si bien aparece en España sobre todo a partir del siglo XVIII,

sería en América donde adquiriese un mayor desarrollo, dada la fuerte imbricación y compromiso de los artistas con el sentir popular.

La iconografía plástica del tema se centró únicamente en dos tipologías. A tenor de la primera, Cristo se muestra caído apoyando sus manos sobre el pavimento, pudiendo identificarse con aquella opción iconográfica que vendría reflejada por los ejemplares en los que el tronco queda en paralelo al suelo. Así sucede con el lienzo de Antonio Arias, de 1651, conservado en el Convento de las Carboneras de Madrid, o el Señor del Mayor Dolor de Carvajal (1771) en Antequera. En segundo lugar, tenemos aquella otra variante en la que se presenta a Cristo caído con un marcado arqueamiento del tronco —desde los hombros hasta las rodillas— apoyando las manos sobre el suelo o recogiendo el paño a una corta distancia del pavimento. Ejemplos de la misma serían el grabado de Cornelis Galle “El Viejo” (1576-1650) *O Tristissimum Spectaculum*, de hacia 1640, el cuadro de Jan Saenredam, conservado en el Monasterio Agustino de Zwartzusters o la tela atribuida a Pedro Atanasio Bocanegra, conservada en el convento de la Concepción de Granada, por terminar con un ejemplo geográficamente más cercano.

Sí comenzamos nuestro recorrido por los ejemplares localizados desde la América hispana hacia el norte, del modelo de Cristo caído que lo representa con la espalda curva, encontramos obras fundamentalmente en los antiguos virreinos del Perú y Nueva Granada, y en la Real Audiencia de Quito, en el arco que comprende los actuales países de Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia. A la ciudad de Santa Fe de Bogotá, sede episcopal y centro administrativo de primer orden, pertenece el pintor Gregorio Vázquez de Arce y Cevallos<sup>10</sup>, de familia sevillana emigrada a América y considerado como el mejor pintor en territorio colombiano en tiempos de la presencia española. Para la iglesia parroquial de la Calera en Cundinamarca pintó una pequeña serie compuesta de cuadro lienzos con escenas de la Pasión de Cristo, en donde dedica un cuadro a Cristo recogiendo las vestiduras (fig. 1), del que conservamos dibujo preparatorio. En general, la composición, aunque muy transformada, recuerda al referido grabado de Cornelis Galle “El Viejo” «*O Tristissimum Spectaculum*» (fig. 2), reflejando el arqueamiento de la espalda y los brazos rectos apoyados en el suelo. Las otras dos obras que pertenecen a este grupo son de carácter bien distinto. Tanto la pequeña escultura de Cristo recogiendo las vestiduras del Museo Nacional de Arte de Bolivia (fig. 3), como la tabla dieciochesca, de propiedad privada, son un buen ejemplo de que el tema no quedó restringido a los altares de las iglesias sino que se introdujo al ámbito de las devociones privadas en obras de pequeño formato y materiales pobres, de ahí ese estilo popular, casi artesanal, que muestran. Ambas siguen el modelo de Cristo encorvado que popularizara la estampa de Galle, mucho más visible en el caso de la escultura, la cual repite puntualmente el original, salvo en la posición de la cabeza de Cristo, que gira hacia el frente.

Del segundo modelo, el Cristo caído con la espalda recta, participan una serie de esculturas localizadas en el antiguo virreinato de Nueva España y en Centroamérica, lugar donde floreció singularmente el arte de la escultura<sup>11</sup>. Todas ellas presentan un conocimiento más o menos directo de las piezas que se tallaron en Andalucía a partir del segundo tercio del siglo XVII. No obstante, algunas de ellas no representan literalmente a Cristo arrastrándose recogiendo las vestiduras, como



1. Gregorio VÁZQUEZ DE ARCE Y CEBALLOS, 1638-1711: *Cristo recogiendo sus vestiduras*, 1675-1700. Óleo sobre lienzo. La Calera (Colombia), Iglesia Parroquial.



2. Cornelis GALLE "EL VIEJO", 1576-1650: *Cristo recogiendo sus vestiduras* "O Tristissimum Spectaculum", h. 1640. 8.8 x 12.3 cm, Grabado a Buril. San Francisco (Estados Unidos de América), Museum of Fine Arts.



3. Anónimo: *Cristo recogiendo sus vestiduras*, Siglo XVIII. Madera policromada. La Paz (Bolivia), Museo Nacional de Arte.

en los casos españoles, sino caído durante la flagelación. Así lo representa un grabado dedicado a *La Flagelación* por Johan Sadeler I (1550-1600) (fig. 4), que influiría claramente en la imagen de la iglesia de la Merced (fig. 5) y, en menor medida, en el de la iglesia de la Candelaria, ambas en la ciudad de Antigua en Guatemala. A este grupo cabría añadir el simulacro de Cristo caído que se venera en los templos de Santa Teresa (fig. 6) y Santo Domingo (fig. 7) de la nueva ciudad de Guatemala. En ellas, y si bien en general coincide con Cristos anteriores, la del templo dominicano sí hace el gesto de recoger las vestiduras del suelo con su mano izquierda, que se retrasa levemente respecto a la derecha que se encuentra más adelantada, un pormenor que le emparentaría lejanamente con ciertas representaciones hispánicas. No obstante, el rasgo más característico de esta imagen es su desgarrado realismo casi hiriente con que está concebida. La anatomía de Cristo queda literalmente desfigurada por las huellas de los flagelos, los ríos de sangre manan de su espalda totalmente descarnada empapando el paño de pureza y deslizándose por brazos y piernas; en definitiva la espalda, como dirían los místicos, en una sola llaga.

Más al norte, ya en tierras mexicanas, volvemos a encontrar representaciones escultóricas semejantes como la del templo de San Juan Bautista en la población de Zimapan o la del templo de Santiago Apóstol en San Cristóbal de las Casas<sup>12</sup> (fig. 8). Esta última muestra ciertas particularidades, como el hecho de que Cristo aparezca caído junto a la columna baja o que adelante el brazo derecho en ademán de recoger con la mano las vestiduras, lo cual sería un postizo de tela natural que lo emparenta con las piezas escultóricas que —encabezadas por el *Cristo del Mayor Dolor* de Antequera— se distribuyen por Andalucía central desde el siglo XVIII hasta el siglo XIX. No obstante, el impacto visual de la citada estampa de Galle, con su clara lectura entendible para todos, podemos considerarla tal, que su estela también se rastrea por estas regiones, seguramente canalizada desde la propia Compañía de Jesús. Sírvanos de ejemplo el cuadro con forma de hexágono irregular conservado en la sacristía de la antigua Casa Profesa de la Compañía de ciudad de México, que calca, por no decir plagia, literalmente la impronta de tan carismático grabado.

### 3. UNA PROPUESTA DE CATÁLOGO

#### *BOLIVIA*

Anónimo: *Cristo recogiendo sus vestiduras*, siglo XVIII. Óleo sobre tabla. Colección Privada.  
Procedencia: mercado del arte, Potosí (Bolivia), 2007.

Anónimo: *Cristo recogiendo sus vestiduras*, siglo XVIII. Madera policromada. La Paz (Bolivia),  
Museo Nacional de Arte.



4 Anónimo: *Cristo caído*, Siglo XVIII. Madera policromada. Antigua Guatemala (Guatemala), Iglesia de la Merced.



5 Anónimo: *Cristo caído*, Siglo XVIII. Madera policromada. Ciudad de Guatemala (Guatemala), Iglesia de Candelaria.



6. Anónimo: *Cristo caído*, Siglo XVIII. Madera policromada. Ciudad de Guatemala (Guatemala), Iglesia de Santo Domingo.



7 Anónimo: *Cristo recogiendo sus vestiduras*, Siglos XVII-XVIII. Madera Policromada. San Cristóbal de las Casa (México), Iglesia de Santiago Apóstol.

COLOMBIA

Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, 1638-1711: *Cristo recogiendo sus vestiduras*, 1675-1700. Óleo sobre lienzo. La Calera (Colombia), Iglesia Parroquial.

Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, 1638-1711: *Cristo recogiendo sus vestiduras*, 1675-1700. Dibujo sobre papel. Santa Fe de Bogota (Colombia), Museo de Arte Colonial.

Anónimo: *Cristo después de la flagelación*, siglo XVIII. Madera policromada. Medellín (Colombia), Basílica de la Candelaria.

Anónimo: *Cristo después de la flagelación*, 1799. Madera policromada. Girardota (Colombia). Catedral. Procedencia: capilla don Manuel Lendoño.

Anónimo: *Cristo después de la flagelación*, siglos XVIII - XIX. Madera policromada. El Retiro, (Colombia), Iglesia del Rosario.

Anónimo: *Cristo después de la flagelación*, siglo XVIII. Madera policromada. Rionegro, (Colombia), Concatedral de San Nicolás.

Anónimo: *Cristo después de la flagelación*, siglos XVIII - XIX. Madera policromada. Amagá, (Colombia), Iglesia Parroquial.

Anónimo: *Cristo después de la flagelación*, siglos XVIII - XIX. Madera policromada. Sabaneta, (Colombia), Iglesia del Santa Ana.

Anónimo: *Cristo después de la flagelación*, Madera policromada. Chiquinquirá, (Colombia), Basílica del Rosario.

Anónimo: *Cristo después de la flagelación*, Madera policromada. Cartago, (Colombia), Iglesia de San Jorge.

PERÚ

Anónimo: *Cristo caído*, siglo XVII-XVIII. Madera policromada. Lima (Perú), Iglesia de San Pedro.

GUATEMALA

Anónimo, *Cristo flagelado*, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Nueva Guatemala (Guatemala), Iglesia de la Merced.

Anónimo: *Cristo caído*, siglo XVIII. Madera policromada. Ciudad de Guatemala (Guatemala), Iglesia de Santo Domingo

Anónimo: *Cristo caído*, siglo XVIII. Madera policromada. Ciudad de Guatemala (Guatemala), Iglesia de Santa Teresa

Anónimo: *Cristo caído*, siglo XVIII. Madera policromada. Antigua Guatemala (Guatemala), Iglesia de la Merced.

Anónimo, *Cristo flagelado*, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Nueva Guatemala (Guatemala), Iglesia de la Merced.

### MÉXICO

Anónimo: *Cristo recogiendo sus vestiduras*, siglos XVII-XVIII Madera Policromada. San Cristóbal de las Casa (México), Iglesia de Santiago Apóstol

Anónimo: *Cristo recogiendo sus vestiduras*, siglos XVII-XVIII Óleo sobre lienzo. Ciudad de México (México), Pinacoteca de la Casa Profesa.

### 3. A MODO DE CONCLUSIÓN

A la vista de lo referido en las páginas precedentes, la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras pasa por ser uno de los prototipos más desconocidos de la Historia del Arte. Hasta hace relativamente poco tiempo, la bibliografía española apenas había reseñado una docena de ejemplares del modelo estudiado. Al día de hoy tenemos constancia de una gran familia que se extiende por todo el globo terráqueo, desde Filipinas, Flandes, Alemania, España (especialmente Andalucía), y toda la América hispana. Aunque encontramos ejemplares, testimonios materiales, referencias literarias y grabados desde el siglo XV al XX, será durante el Barroco cuando el modelo se difunda considerablemente, y, sin discusión, esto sucede por lo tremendamente apropiado del asunto para ilustrar la «composición de lugar» ignaciana. Dentro de esta gran familia de representaciones, además de tratar sus valores religiosos, es interesante recalcar que dentro del modelo de Cristo recogiendo sus vestiduras después de la flagelación encontramos diversos subtipos, cada uno de los cuales fue pertinentemente desarrollado para entrar a formar parte del sustrato popular, en áreas diferentes. En el presente trabajo hemos pretendido no sólo esbozar una propuesta de clasificación de los diversos modelos que constituyen la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras después de la Flagelación, sino brindar una serie de reflexiones y perspectivas de investigación para lo que, sin duda, debe constituir, primero, un prolijo trabajo de campo y, acto seguido, un proceso de maduración y análisis, de cara a abordar de modo exhaustivo el gran reto que para un historiador del Arte debe ser, sin duda, estudiar la trayectoria de esta temática en las tierras americanas que siguen hablando español.

## NOTAS

1. Entre los autores que trabajado sobre la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras después de la Flagelación se hace necesario diferenciar dos grupos: por un lado, los que reseñan el modelo o alguna obra concreta, preferentemente en monografías colectivas o catálogos de exposiciones; y aquellos que dedican un texto completo sólo al tema ó a algún modelo específico y sus fuentes. De entre los del primer grupo, todo parece indicar que es Francisco Pacheco con su *Arte de la Pintura*, (1649), el primero en tratar el asunto en una carta de 1609. Juan Agustín Ceán Bermúdez en su famoso *Diccionario* (1800) hará lo propio. A grandes rasgos, habrá que esperar a los años 20 y 30 del siglo XX para volver a encontrar referencias. Antonio Gallego y Burín tratará del tema en su libro *José de Mora* (1923) y Emile Mâle en su *Arte religioso de la contrarreforma* (1932). Emilio Orozco Díaz volverá a tratarlo en *Manierismo y Barroco* (1970). Desde finales de los 80, Francisco Javier Martínez Medina será el autor que más veces desarrolle la cuestión: *Cultura religiosa en la Granada renacentista y Barroca* (1989) y *Jesucristo y el emperador cristiano* (2000). Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, en su obra *José de Mora* (2000), lo cita en referencia a la producción del escultor granadino. Las obras que se focalizan en este modelo iconográfico son, por ejemplo, *Iconoteología del Cristo del Mayor Dolor* (1986) de Francisco Javier Martínez Medina; *Fuentes iconográficas y literarias del cuadro de Velázquez «Cristo flagelado y el Alma Cristiana»* (1991) de Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos; *Una Nota sobre el tema de Murillo Cristo recoge las Vestiduras* (1994) de Jesús María González de Zárate y Paul Vanderbroeck; *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga* (1996) e *Imago Imaginis. Un ejemplo de propaganda visual bajo las ópticas popular y culta* (1997) de Juan Antonio Sánchez López y *Literatura Mística y piedad contrarreformista. La imagen de Cristo tras la flagelación en el arte español* (2007) de José Cesáreo López Plasencia.

2. MÁLE, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid: Encuentro, 2001, p. 248.

3. Para profundizar en las fuentes literarias de inspiración de la iconografía de Jesús Recogiendo sus vestiduras después de la flagelación, véase: FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael y SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén. «Al principio fue... Jesús recogiendo sus vestiduras y sus fuentes literarias de inspiración». *Boletín de Arte* (Málaga), 32-33 (2011-2012), pp. 251-263. FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael y SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén. «La iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras y su difusión por las Indias españolas». *Pregón* (Antequera), s/nº (2011), s/p. y FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael y SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén. «Jesús recogiendo sus vestiduras. Un análisis iconográfico». *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid), 40 (2011), pp. 465-531.

4. Diego Álvarez de Paz (Toledo, 1549 - Potosí, 1620) Estudió en el Colegio jesuita de Alcalá de Henares, completó estudios religiosos en el Colegio Máximo de San Pablo de Lima. Rector y fundador de varios colegios jesuitas en Lima, Cuzco y Quito, luego a ser provincial del Perú en 1917. O'NEILL, Charles E. y DOMÍNGUEZ, Joaquín María (Directores). *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 2001, V.1, pp. 94-95.

5. MÁLE, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma...*, pp. 248-249.

6. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. «Del ideal atlético al ideal heroico. Algunas controversias (pre y post) barrocas sobre el cuerpo». En: *A través de la mirada. Anatomía, arquitectura y perspectiva en la tradición artística occidental* [en prensa]. ADLER, Kathleen y POINTON, Marcia (eds.). *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. «Barroco, *Mundus furiosus* (Justicia, Violencia, Cuerpo)». En: *Espills de Justiciá*. Valencia: Fundació General de la Universitat, 1998, pp. 119-159. STOICHITA, Victor I. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza Editorial, 1996. BONET CORREA, Antonio. *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Madrid: Alianza Editorial, 1993. BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín. «El Canon en la escultura española del siglo XVI». En: *La visión del mundo clásico en el arte español*. Madrid: Ed. Alpuerto, 1993, pp. 81-92. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. «Imágenes de San Sebastián. Visiones del cuerpo palpitante y desgarrado». En: *De San Sebastián a la Asunción. Conferencias de Arte*. Almería-Barcelona: GBG Editora, 2005, pp. 37-102. DÍAZ FERNÁNDEZ, E. «Aproximación a la anatomía artística en la escultura procesional sevillana según la Varia Conmensuración de Juan de Arfe». *Boletín de las Cofradías de Sevilla* (Sevilla), 552 (2005), pp. 97-104.

7. BAREA AZCÓN, Patricia. «Pintura Virreinal Mexicana en Andalucía». *Alonso Cano. Revista Andaluza de Arte* (Granada), 7 (2005), p. 6.
8. MESA, José de y GISBERT, Teresa. *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese Banco Wiese Ltda, 1982, p. 125.
9. MORENO VILLA, José. *La escultura colonial mexicana*. México: Colegio de México, 1942, p. 58.
10. PIZANO, Roberto. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. Paris: Camilo Bloch, 1926.
11. GUTIÉRREZ, Ramón (coord.). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 229 y ss.
12. MORENO VILLA, José. *La escultura...*, p. 59.

