

# UNA ICONOGRAFÍA ANDALUZA EN IBEROAMÉRICA: JESÚS RECOGIENDO SUS VESTIDURAS

## AN ANDALOUSIAN ICONOGRAPHY IN IBERO-AMERICA: JESUS GATHERING HIS CLOTHES

### Resumen

La Pasión de Cristo estableció hitos iconográficos importantes empleados por la Iglesia en su propaganda a través del Arte. Dicho repertorio, insuficiente en ocasiones, obligó a recurrir a una plástica denominada devocional, donde los valores estéticos quedaban relegados en favor de la intención piadosa de la imagen. Este texto analiza la definición y difusión de una iconografía concreta, Jesús recogiendo sus vestiduras, que desde Andalucía se propagó por Iberoamérica en el siglo XVIII.

### Palabras Clave

Andalucía, Cristo, Iberoamérica, Iconografía.

### Miguel Ángel Sorroche Cuerva

Universidad de Granada

Es Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad de Granada y miembro del grupo de investigación "Andalucía-América: Patrimonio y relaciones artísticas" (HUM-806). Sus líneas de investigación se centran en el patrimonio rural, así como en las culturas americanas, incidiendo en la época prehispánica.

### Abstract

The Passion of Christ established important iconographic landmarks used by the Church in its propaganda through art. This repertoire, insufficient sometimes forced to resort to a plastic called devotional, where aesthetic values were relegated in favor of the pious intention of the image. This article examines the definition and diffusion of a specific iconography, Jesus gathering his clothes, which spread from Andalusia by Iberoamerica in the eighteenth century.

### Key words

Andalusia, Christ, Iconography, Latin America.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 11-V-2012

Fecha de revisión: 16-V-2012

Fecha de aceptación: 10-VI-2012

Fecha de publicación: 30-VI-2012

## UNA ICONOGRAFÍA ANDALUZA EN IBEROAMÉRICA: JESÚS RECOGIENDO SUS VESTIDURAS

### 1. INTRODUCCIÓN

Los episodios de la Pasión de Cristo han sido desde la Edad Media, referentes a la hora de establecer algunos de los hitos iconográficos más importantes de los que se ha servido la Iglesia para su propaganda, tomando verdadero protagonismo a partir de la Edad Moderna, con la Contrarreforma. No obstante, en momentos en los que las necesidades de propagación de la fe fueron más imperiosas, se recurrió a un determinado tipo plástico denominado devocional, en el que los valores estéticos quedaban relegados en favor de la intención meramente piadosa y comunicativa de la imagen, presiguiendo conmover los sentimientos religiosos de quién la contemplaba. Su efectividad se vio aumentada al multiplicarse las escenas de la vida de Jesús como fuente de inspiración y en el caso concreto de la mencionada Pasión, desmenuzando los tiempos bíblicos y enriqueciendo o complementando de esta forma las posibles lecturas de los Evangelios, dentro de la más pura propuesta ignaciana de la composición de lugar<sup>1</sup>.

Los momentos de mayor tensión dramática de la Pasión jugarán por ello un papel destacado, integrándose con otros que aumentaban la sensación de sobrecogimiento, al insertar escenas que venían a completar la narración bíblica, y dando lugar a una imagen más integrada y detallada de cada uno de los temas y de las circunstancias que envolvieron los últimos momentos de la vida de Jesús antes de ser crucificado<sup>2</sup>.

### 2. ASPECTOS GENERALES

Sin definirse con claridad su proceso de llegada y difusión por América, rastrear los orígenes iconográficos de una escena de marcado carácter simbólico-ideológico, como la imagen de *Jesús recogiendo sus vestiduras*, nos obliga a indagar en los textos y representaciones que describieron el momento central de su flagelación, ya que de éste se considera explicitación y continuación<sup>3</sup>. En uno u otro caso son los modelos descriptivos en torno a su enjuiciamiento, tomando como base los Evangelios, los que nos llevan a inquirir de una forma general

en fuentes europeas, y en particular españolas, además de retrotraernos a la Edad Media como punto inicial básico del recorrido conformador de esta esquema visual<sup>4</sup>.

Más allá de un mero análisis diacrónico, la sincronía respecto a la producción que autores de reconocida talla van a hacer del tema, tanto en el siglo XVI como sobre todo en el XVII, obliga a revisar tanto en Europa, España y América cómo se trató el mismo y aquellos otros afines, con la intención de valorar la evolución y definición particular que tuvo<sup>5</sup>.

Respecto a la Biblia, ninguno de los cuatro evangelios menciona este episodio en detalle, siendo por el contrario un momento que apenas si encuentra desarrollo. Se bascula entre la escueta mención en el evangelio de San Mateo: *“Entonces, les soltó a Barrabás; y a Jesús, después de azotarle, se lo entregó para que fuera crucificado”*<sup>6</sup>; y San Marcos: *“Pilato, entonces, queriendo complacer a la gente, les soltó a Barrabás y entregó a Jesús, después de azotarle, para que fuera crucificado”*<sup>7</sup>; la nula mención en el de San Lucas<sup>8</sup>; o la también mínima atención de San Juan: *“Pilato entonces tomó a Jesús y mandó azotarle”*<sup>9</sup>.

La iconografía básica no muestra más que, como algunos grabados que desde el siglo XIV se realizan, escenas que no recogen el momento explícito inmediatamente posterior a la flagelación, y que es el que nos ocupa, siendo curiosamente uno de los que acabó teniendo una fortísima carga teológica, convirtiéndose en recurrente en torno a los siglos XVII, XVIII e incluso XIX.

En cualquier caso la base para su desarrollo estaba puesta. Un repaso superficial a la producción pictórica y escultórica europea y americana, tanto medieval como renacentista y barroca, muestra las distintas iconografías que alrededor de este tema se produjeron, siendo

ese mismo momento de la flagelación e iconografías como las del Cristo de la Paciencia y el Ecce Homo, las que encontrarían más eco.

En cuanto a los primeros ejemplos en los que se representa a Cristo recogiendo sus vestiduras, está ausente la definición de la individualidad de la escena y no se le muestra en una posición tan denigrante, arrodillado y exhausto por el castigo, como se hará ya a partir del siglo XVII. Muy al contrario, se le hace estar de pie junto a la columna, siguiendo modelos ya definidos a lo largo de la Edad Media como se puede ver en algunas xilografías en las que se muestran los elementos básicos de la representación que más adelante se interpretarán<sup>10</sup>.

El éxito de la misma se entiende repasando la producción pictórica de uno de los momentos exultantes del espíritu contrarreformista, el Barroco, dando pie a una generalización de imágenes que tanto en España como en América, abordaron la representación de este momento, sin detallarlo en sus pautas temporales, pero aclarando el camino para comprender su evolución y sus características en el Setecientos.

En el caso español, algunos ejemplos próximos en cuanto a su interpretación encontramos en la obra de Diego Velázquez, Alonso Cano<sup>11</sup>, Francisco de Zurbarán o Murillo. Con la característica común de ser todos andaluces exceptuando a Zurbarán, aunque sí lo sea en formación, en el primero de ellos, Velázquez, la imagen de Cristo aparece relacionada con la del alma cristiana representada por un niño que recoge y guarda sus vestiduras, siendo fiel a las fuentes literarias que la inspiran, pero en ningún caso con el dramatismo del tema analizado al estar ausente cualquier tipo de representación del sufrimiento, muy en la línea de su Cristo de la Clemencia de la catedral sevillana. No obstante respeta detalles que ayudan a situar en el espacio y el tiempo la escena,

manteniendo a la figura de Jesús sujeto a la columna y ya en el suelo, cuestión de especial interés para entender el desarrollo de la iconografía pictórica y sobre todo escultórica de Cristo Desmayado que tanto éxito y fervor tendrá en América, en territorios como el guatemalteco, y con proyecciones colombianas e incluso filipinas.

En Velázquez, la figura del alma tiene en su presencia antecedentes en la obra de Navarrete y Roelas, además de otros inmediatos, como grabados flamencos de fines del siglo XVI. Uno de ellos podría ser el de Philip Galle sobre dibujo de Marten van Heemskerck, del que existe un ejemplar en la biblioteca de El Escorial, y en el que aparece entre los sayones que flagelan a Jesús, un niño que aparentemente guarda las vestiduras de Cristo mientras le azotan, y que se interpretaría como símbolo del alma contemplativa<sup>12</sup>. Será precisamente la imagen de ese niño la que indistintamente desaparezca, sea reemplazada por uno o varios ángeles, o aparezca junto a ellos, haciendo más fiel la representación a las fuentes literarias que la inspiraron, aunque la tendencia será a eliminar cualquier elemento secundario respecto al que es el tema principal.

En Alonso Cano y Francisco de Zurbarán, la imagen de Cristo recogiendo sus vestiduras toma la opción de representarse de pie, en un ambiente tenebrista y manteniendo la ausencia del dramatismo del dolor. En el caso de la representación zurbaranesca de la iglesia de Jadrake y fechada en 1661, se inserta dentro de las imágenes que incorporan la fuerza y la emoción en los contrastantes juegos de luz, pero ausentes del efectivismo de la sangre y heridas que se harían más generalizados posteriormente y que serán tan evidentes en América como ya hemos apuntado.

El último ejemplo es Murillo. El cuadro existente en la Cook Collection de Richmond

(Museum of Fine Arts de Boston), en el que se representa a Cristo desatado de la columna de Santa Práxedes abandonado por sus verdugos y donde se arrastra por el suelo para alcanzar sus vestiduras mientras dos ángeles lo contemplan, es una imagen que avanza la simplificación de la escena hasta los ejemplos del siglo XVIII.

Respecto a las interpretaciones americanas, el foco mexicano nos puede servir para entender algunas de las características que definirán una interesante diversidad que se ejemplifica en el excesivo dramatismo de la flagelación, que convierte a la espalda descarnada en punto central de las composiciones y en los personajes complementarios que lo acompañan.

La escena de la flagelación de Nicolás Enríquez datada en 1729 y perteneciente a la colección permanente del MUNAL, muestra ciertos elementos que definirán algunas de las obras del XVIII iberoamericano. Frente a la dubitativa presencia de una columna de fuste alto en la que Jesús ha estado atado, rompiendo con la tradición barroca que la representaba baja, ofrece dentro de un exagerado dramatismo la imagen de un nazareno que ya en el suelo sigue siendo azotado, mostrando su espalda descarnada, que anuncia el protagonismo que va a tener al convertirse en el punto referencial de muchas de las composiciones. Indudablemente la muchedumbre que lo rodea, contradice la misma esencia del modelo tratado, pero muestra esa determinación dramática que lo caracterizará en esta centuria<sup>13</sup>.

La otra propuesta iconográfica que recogerá con una ligera variación Juan Patricio Morlete Ruiz en su "Cristo consolado por los siete arcángeles", actualmente en el MUNAL<sup>14</sup>, nos muestra una escena mucho más sosegada y controlada desde lo pasional, y en la que el componente teológico es más fuerte, manteniendo los elementos básicos que la identifi-

can, y en cualquier caso mucho más fiel a las fuentes literarias españolas de inicios del siglo XVII, hacia las que demuestra cierto conocimiento.

### 3. FUENTES ICONOGRÁFICAS

La iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras toma como punto de partida el enriquecimiento de la representación de los episodios de la Pasión en el siglo XVII. Dentro de la propuesta ignaciana que desde el siglo XVI invitaba a imaginar con todos los sentidos esas escenas, y a la que había que sumar el incremento del repertorio de imágenes que venía a complementar no solo la tradicional visión medieval, sino las múltiples propuestas que se produjeron debidas a la incorporación de las representaciones de santos que se dio a partir de la segunda mitad del siglo XVI, bajo los dictámenes del Concilio de Trento, estas temáticas se deben considerar como puntualizaciones de los discursos más generales empelados hasta el momento.

El tema central de esta iconografía de la vida de Cristo es el del azotamiento atado a la columna, siendo el matiz, la representación del instante en el que una vez suelto de ella, se dispone a recoger sus vestiduras, arrastrándose por el suelo en un instante de absoluta soledad ante su destino<sup>15</sup>.

Mâle situa en el pensamiento místico español el origen de una iconografía, que irradiada desde el foco castellano manchego, tendría una clara aceptación en el sur de la península desde donde pasaría a América, debido sin duda a la perfecta adaptación en Andalucía de este tipo de temas pasionales. Señala su origen en el toledano Álvarez de Paz, quién escribió a comienzos del siglo XVII sus meditaciones, en las que señala:

*“Desatado de la columna, Tú caes en tierra, a causa de tu debilidad. Estás rendido por la pérdida de tu sangre que no puedes sostenerte sobre tus pies. Las almas piadosas te contemplan, arrastrándote sobre el pavimento, barriendo tu sangre con tu cuerpo, buscando, acá y allá, tus vestimentas”<sup>16</sup>.*

El juicio y flagelación de Jesús conforman sin duda uno de los momentos culminantes de su Pasión, en donde se pone de manifiesto su condición humana, contrapunto necesario a su divinidad y elemento esencial para su aproximación al fiel. Cristo despojado de sus vestiduras, atado a la columna o pensativo en la iconografía de la Paciencia, justo en el instante entre su Flagelación y el inicio del Vía Crucis, se convertía de este modo en recurso inevitable para conmover e incitar al creyente, en uno de los momentos más humillantes.

Al ser Andalucía el mejor escenario donde encontrar ese desmenuzamiento de los episodios vitales de Cristo, las primeras referencias de este modelo iconográfico en escultura y pintura tienen escenario y artistas en el sur español, dentro de una dinámica en la que otros modelos vinculados con los instantes más dramáticos de la Pasión habían tenido también un especial énfasis en su tratamiento, convirtiéndose en distintivos de la representación andaluza de estos temas<sup>17</sup>.

Frente a los flagelados renacentistas que se muestran erguidos junto a una columna alta que los sostiene, siendo ejemplos destacados algunos pertenecientes a la escuela granadina como el Cristo de la Paciencia de Pablo de Rojas de la iglesia de San Matías, el Cristo del Perdón de Siloé de la iglesia de San José o el de Baltasar de Arce de los Hospitalícos<sup>18</sup>, los del barroco contrarreformista modifican el apoyo y buscan un cuerpo más expresivo, lacerado y sangrante, con gesto de profundo

dolor teniendo un ejemplo en el *Jesús atado a la columna* de Alonso de Mena de la Iglesia de San Cecilio en Granada, que marca la transición de los modelos anteriores a los del Setecientos con cambios como es el caso de la columna<sup>19</sup>.

Ello hace de la columna junto a la que se representa, un elemento clave de esta iconografía, y que en composiciones tan dramáticas como las guatemaltecas juege un papel clave en la tensión escultórica, siendo el contrapunto que dota de dramatismo a las imágenes y componente diferenciador del modelo que tratamos<sup>20</sup>. Junto a esto, las variaciones que se dan en las representaciones españolas recurren a la visión de Cristo todavía atado después de finalizar la flagelación, desatado y desplomado en el Pretorio o arrastrándose para recoger las vestiduras, un conjunto de opciones que tanto en diversidad representativa como en detalles ambientales se dará en América.

Junto a lo anterior, autores como Francisco Javier Martínez Medina indican, cómo será en tiempos de la Reforma cuando la meditación de Cristo recogiendo la túnica tome cuerpo en la expresión plástica<sup>21</sup>.

Sólo los autores franciscanos refieren este momento. Tanto San Buenaventura como posteriormente San Pedro de Alcántara, harán mención a la singularidad del instante posterior a la flagelación<sup>22</sup>. En el caso del segundo, explicaría su posible influencia en la obra que José de Mora realizara para el convento granadino de su advocación, representativo por tanto de la especificidad del vínculo de una orden religiosa con esta iconografía y en cualquier caso inicio de su vínculo con el ambiente andaluz<sup>23</sup>.

Tanto en escultura como en pintura las representaciones de este momento dejan algunos antecedentes como el Cristo recogiendo sus vestiduras que Alonso de Mena realizó para

Alcalá la Real a inicios del siglo XVII, antecediéndose a los modelos que los grabados mostrarán a mediados de la misma centuria y siendo contemporánea de la obra que Martínez Medina vincula directamente con la posible realización de esta escultura, la *Meditación sobre los misterios de la fe* de 1605, de Luis de la Puente<sup>24</sup>. Este autor dará pie a que otros desarrollen este tema de meditación en sus obras a las que habrá que atribuir en algunos de los casos el hecho de que se trate de ediciones en latín que conocieron una mayor difusión<sup>25</sup>. Es precisamente la obra de Álvarez de Paz la que merecería especial atención por la mención que hace a la presencia de almas piadosas que contemplan a Cristo como ya hemos señalado y que están en la base de una de las variaciones compositivas del tema.

#### 4. REPRESENTACIONES ANDALUZAS

En la actualidad las imágenes de Cristo recogiendo sus vestiduras constituyen un importante número de representaciones escultóricas y pictóricas repartidas por Andalucía. Se trata de un tema que aparece especialmente en localidades de las provincias de Málaga y Córdoba, aunque la única referencia que se tiene, son ejemplos desaparecidos durante conflictos como la Guerra Civil Española si hablamos de Granada o Jaén. En cualquier caso pudieron ser registrados, no siendo dentro de la iconografía de una de las principales fuentes de origen de estos temas, la Semana Santa, un tema preferente, aunque sí los otros episodios de la Flagelación que hemos indicado, Jesús despojado de sus vestiduras o atado a la columna.

En cuanto a los ejemplos andaluces, María Elena Gómez-Moreno sitúa en una escultura de Alonso de Mena perdida en el incendio del templo de Alcalá la Real, el modelo más antiguo, sin antecedentes escultóricos y al que nos hemos referido con anterioridad<sup>26</sup>.

En Granada donde se consolidó esta iconografía, se tiene registrada de José de Mora una escultura que se encontraba en la albayzinería Colegiata de El Salvador y que también se perdió en un incendio en 1936<sup>27</sup>. Se trataba de una talla completa realizada inicialmente para el convento de San Pedro de Alcántara, en madera policromada, de la que únicamente nos ha llegado una fotografía en la que se representa a Cristo arrodillado, dentro de las pautas formales de Mora y que habría que insertar formando parte de su repertorio pasional, al que pertenecen las imágenes del Jesús de la Sentencia, el Cristo del Rescate, el Vía Crucis y el Cristo del Silencio. En cualquier caso se convertía en un hito devocional, además de ser una de las pocas obras en las que el autor trabajó el desnudo<sup>28</sup>. Marcaba con ella las pautas de otras representaciones como el Jesús recogiendo sus vestiduras que existía en la iglesia de la Merced

de Jaén también atribuido a Mora y desaparecida igualmente en 1936<sup>29</sup>.

De Diego de Mora es el que se encuentra en el Convento de las Carmelitas Descalzas, existiendo otros ejemplos en Granada ya más tardíos como el perteneciente a la Colección de Manuel de Falla en el Carmen de los Mártires. Sendas esculturas repiten el modelo señalado con la incorporación de la columna baja como elemento referencial.

En el resto de Andalucía sin duda el foco malagueño y el sur cordobés son los que ofrecen el mayor repertorio de piezas de este género, en algunos casos estableciendo unas pautas iconográficas que se encontrarán en América. Sin duda, el referente en este ámbito son las imágenes de Andrés de Carvajal en Antequera. Una de ellas es el denominado como Cristo del



Fig. 1. José de Mora. Cristo recogiendo la túnica. Siglo XVII.

Perdón, que estaba en el Convento de los Capuchinos de Antequera y desapareció en 1936. Se le representaba ya en el suelo, desatado de la columna y de costado con lo que se forzaba la representación de un cuerpo en el que la espalda poco a poco iría tonando protagonismo por su simbología. La imagen del Cristo del Mayor Dolor, de la Colegiata de San Sebastián es la que realizará en 1771<sup>30</sup>. Esta talla ya nos muestra a Cristo arrastrándose para recoger las vestiduras, donde los desgarros y moratones aumentan el dramatismo de una imagen que plasma todo su dolor en el rostro.

En Archidona tenemos otros ejemplos como el Cristo del Mayor Dolor perteneciente a la Hermandad de la Soledad. Localizada en la Parroquia de Santa Ana, esta escultura, una talla anónima del siglo XVIII, juega con los volúmenes del paño de pureza y de la musculatura del cuerpo de Cristo.

Por lo que respecta a Córdoba, tenemos el Cristo del Mayor Dolor de la ermita de la Patrona de Rute, la Virgen del Carmen, del siglo XVIII; y el Cristo de la Humillación en Lucena, obra de Pedro Ortega Muñoz de Toro, fechada en la primera mitad del siglo XIX, donde aparece junto a la columna, en una posición más rígida y en el que el escultor recurrió a un paño de pureza de tela para cubrir su cuerpo. Del mismo siglo es el Cristo del Mayor Dolor de Écija, obra del imaginero Lorenzo Cano<sup>31</sup>.

En el caso de las representaciones pictóricas, existen en Granada varios ejemplos. En el Convento de Santa Isabel la Real, en el coro alto, sobre su acceso, tenemos una típica representación de la escena. Datada en el siglo XVIII, muestra a Cristo en una inquitante postura que deja ver su espalda al completo, rasgo que no se suele dar en otros casos. Otro ejemplo es el que encontramos en el convento de la Concepción, donde se representa el cuerpo de Cristo

de perfil y a éste mirando al espectador, siendo en ambos casos las imágenes que mejor ejemplifican los modelos plásticos que encontraremos en América.

Para finalizar, en Antequera, la iglesia de la Victoria posee un cuadro datado en el siglo XVIII, en el que se aprecia la imagen de Cristo que se arrastra para recoger sus vestiduras dentro de un espacio cerrado en el que comparte protagonismo con una columna baja que aparece a la izquierda de la representación.

## 5. EL REPERTORIO AMERICANO

Sin perder de vista que en lo plástico, el episodio de Jesús recogiendo sus vestiduras apenas si tuvo eco hasta finales del siglo XVII e inicios del XVIII, no obstante, se viene representando desde antes, precisamente bajo los dictámenes de la Contrarreforma que desde inicios del Seiscientos está incorporando nuevos planteamientos iconográficos; y las determinaciones de obras como los ejercicios espirituales de San Ignacio, los dos puntales que puedan dar las claves para entender el desarrollo definitivo de esta iconografía. En el caso de la primera por su afán en recuperar instantes dramáticos y patéticos como se había hecho en la Edad Media que viniesen a completar las narraciones bíblicas en ocasiones poco explícitas en detalles; y por lo que respecta al segundo, por su afán en describir los detalles de cada uno de los instantes de la vida de Jesús, en esa composición de lugar que le lleva a detenerse con ello en los pormenores de la historia, con el objetivo de hacerla más comprensible y real.

No se tiene identificado con claridad el proceso por el cual esta iconografía llegó a América, aunque su difusión se tiene bien identificada básicamente en México, Guatemala y Colombia, con algún ejemplo al otro lado del Pacífico, en el archipiélago filipino<sup>32</sup>.

En México, en la iglesia de la Profesa, en el corazón de su centro histórico, encontramos dos obras muy interesantes. La primera de ellas, una pintura anónima del siglo XVIII, titulada *Jesús recogiendo sus vestiduras* y emplazada en su antesacristía, representa ocupando el primer plano de un lienzo poligonal, a Jesús arrodillado, dirigiendo la mirada al espectador, en un ambiente interior tenebrista, flanqueado entre la imagen de un soldado romano que se adivina a la izquierda y la columna que entre la penumbra deja ver su perfil tras él. La intensidad lumínica, desviada en parte por una pequeña lámpara de aceite, se proyecta sobre un cuerpo descarnado que con un punto de vista alto y con una representación forzada de la espalda, quiere que sea precisamente ésta la parte del cuerpo más visible al creyente y que junto con el rostro del Cristo, se conviertan en los puntos centrales de la composición.

La otra obra, también una pintura anónima del siglo XVIII, lleva por título *El Señor del Desmayo*. Se trata de una pintura en la que se muestra una escena que se ajusta más a las directrices de Álvarez de Paz y entronca por tanto en la línea de las representaciones de Velázquez o Murillo<sup>33</sup>. Jesús aparece desplomado en el suelo del Pretorio, con la espalda totalmente descarnada y contemplado por una niña vestida con una túnica blanca y arrodillada, que cruza sus manos sobre el pecho como representación del alma cristiana tal y como refiere Elisa Vargaslugo<sup>34</sup>. En este caso el espacio aparece indefinido, simplemente marcado por la línea del suelo y envuelto en la atmósfera de un rompimiento celestial desde el que se asoman ángeles, algunos de los cuales ocultan su rostro con las manos por el dramatismo de lo acontecido. Casi como testigo mudo, la silueta de la columna, con la argolla y la cuerda con la que se ató a Jesús, aparece definiendo un primer término en el extremo izquierdo.

Fuera de la capital, encontramos un repertorio variado repartido por el resto del país. Posiblemente sea más frecuente localizarlo en aquellos puntos donde los procesos de evangelización fueron más profundos, y así en Chiapas tenemos algunos de los más destacados, en clara vinculación con uno de los ámbitos más destacados en cuanto a su presencia, Guatemala. En San Cristóbal de las Casas, la iglesia de San Francisco, tiene una pintura anónima fechada en 1792, que lleva por título, *Jesús recogiendo sus vestiduras*. Es una obra que dentro de los cánones impuestos por el dramatismo propio de las imágenes devocionales, muestra a Jesús en el Pretorio, arrastrándose hacia sus vestiduras, y aún sujeto por una cuerda que rodea su cintura a una columna de fuste alto, siguiendo los modelos precontrarreformistas. Exhausto por el castigo, el cuerpo aparece cubierto de moratones, que acentúan un dramatismo que se resume en la expresión del rostro girado hacia el espectador y de nuevo la espalda como referente claro de ese sufrimiento. Complementan el conjunto las herramientas del martirio, que distribuidas por la escena, destacando algunas de ellas como el látigo en el que ha sido fustigado, y las ramas de zarza con las que se harán la corona de espinas. Unos recursos pictóricos que desvían la atención sobre una representación claramente devocional donde el interés no está en el cómo, sino en el qué se dice, despreocupada en ocasiones de las calidades en las proporciones. Presenta dos inscripciones, una en el ángulo inferior izquierdo: “*El Yllmo S<sup>r</sup> D<sup>n</sup> D<sup>n</sup> Francisco / Gabriel de olivares, y Benito, Obpo / de Ciudad R<sup>l</sup> de Chiapa, y Soconusco / concede 4<sup>o</sup> dias de Yndulg<sup>o</sup> a todos / los que de devotam<sup>te</sup> rezaren de rodillas tres / Credos Año de 1792*”. Y la otra en la parte inferior derecha: “Según el P [ilegible]”.

Sin duda alguna, uno de los ámbitos en los que esta iconografía ha conseguido convertirse en



Fig. 2. Anónimo. *Jesús recogiendo sus vestiduras*. 1792. Iglesia de San Francisco. San Cristóbal de las Casas. Chiapas. México.

un elemento representativo de su religiosidad es en el guatemalteco. En el Museo de la Merced de Ciudad de Guatemala encontramos una pintura anónima, *Jesús recogiendo sus vestiduras*, datada en el siglo XVIII. Dentro de las limitadas variaciones que ofrece este tema,

el cuadro del Museo de la Merced recurre a la representación del pasaje interpretando lo expuesto por Álvarez de Paz. Jesús en el Pretorio, ocupa el centro de la composición, en la que aparece arrastrándose hacia un ángel que sostiene entre sus manos sus vestimentas. La

51



Fig. 3. *Jesús recogiendo sus vestiduras*. Siglo XVIII. Museo de la Merced. Ciudad de Guatemala. Guatemala.

profundidad de las heridas y la sangre salpicando el suelo aumentan la sensación dramática. En segundo término tras Jesús, la columna simboliza el momento y el lugar, y se reparten por la escena símbolos del martirio como el látigo o las ramas de zarza. El elemento destacado vuelve a ser la espalda, que por medio de un punto de vista elevado, se ve casi completa, totalmente descarnada, a lo que contribuye el color casi mortecino de la piel.

También en Ciudad de Guatemala, en la iglesia de Santa Teresa, una escultura anónima, ofrece una variante de este tema en la plástica diocesana. Este *Jesús recogiendo sus vestiduras*, es representativo de las distintas variaciones que este tema tuvo, y que encontró en la escultura un campo que originariamente fue desde el que partió todo el desarrollo iconográfico del mismo. En este caso, Jesús se representa cubierto con el paño de pureza, arrastrándose

y apoyando sus manos en piedras. La escultura no muestra el dramatismo de las pinturas, pero busca los mismo efectos con la aplicación de pintura en la espalda para recrear ese descarnamiento característico. Con una interpretación del cuerpo con detalles como la representación de venas y tendones o la piel oscura, hacen de ésta una figura morena muy singular. La talla tiene también en la cabeza y rostro otro punto referencial. Tocado con una corona de espinas, presenta tallado el cabello y la barba bífida.

En la ciudad de Antigua, su catedral posee una pintura anónima del siglo XVIII que habla de la difusión reiterada de esta iconografía. En este caso, este *Jesús recogiendo sus vestiduras*, es una interesante representación que aglutina elementos de las distintas opciones que se han dado respecto a este tema. La escena, desarrollada en un interior que debemos interpretar

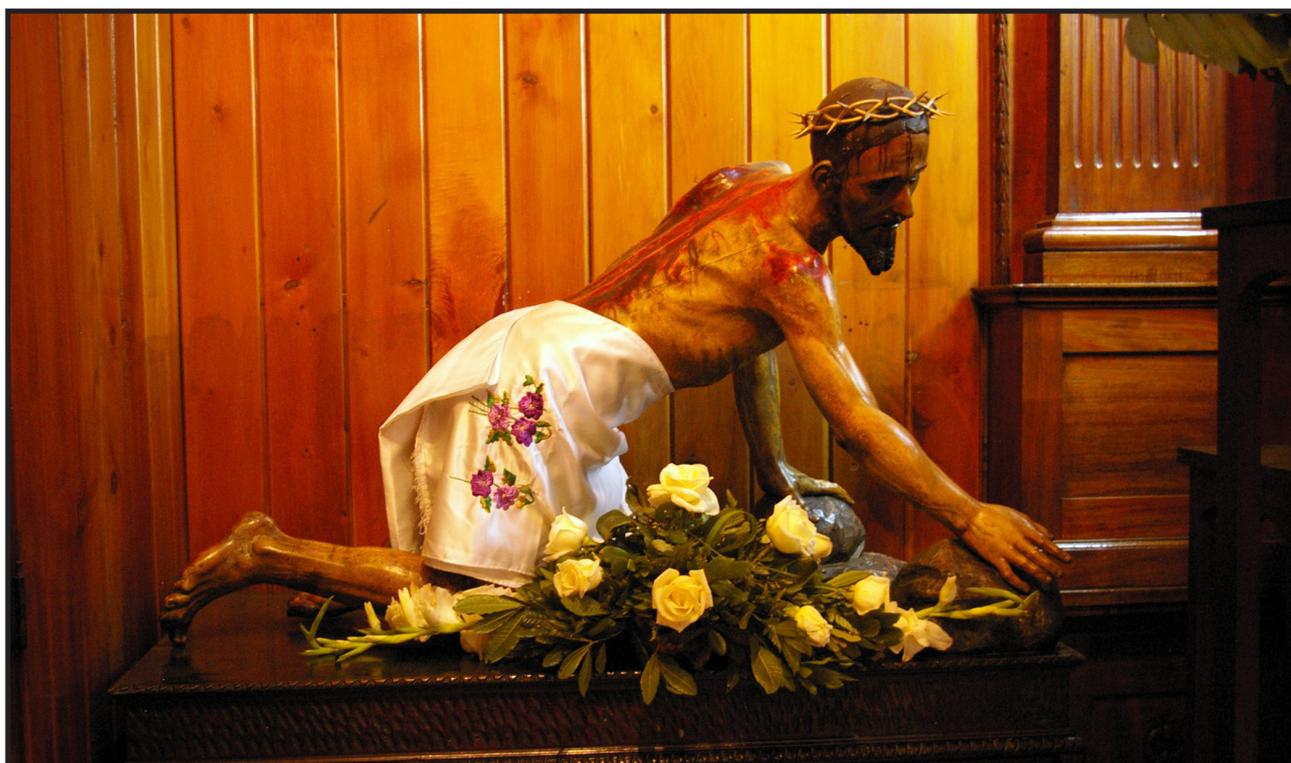


Fig. 4. Anónimo. *Jesús recogiendo sus vestiduras*. Iglesia de Santa Teresa. Ciudad de Guatemala. Guatemala.

como el del Pretorio y abierto al fondo por una ventana que deja ver un esquemático paisaje, está centrada por la imagen de Jesús, que en primer término y mirando al espectador, se dirige tras ser azotado hacia un ángel que le ofrece sus vestiduras. Esta propuesta inicial, que se acepta como derivada de las interpretaciones de Álvarez de Paz, se completa con la presencia de la Virgen Dolorosa y San Juan, que se acercaría a las interpretaciones italianas que Mâle señala como anteriores incluso a las españolas. En ellas era más frecuente que apareciera, como en un cuadro de Francesco Vanni, Jesús atado a la columna de la Flagelación y la Virgen desplomándose ante él, desvanecida entre los brazos de las Santas Mujeres y

de San Juan. La columna ocupa, ensangretada, un segundo término en la escena y de nuevo la espalda de Cristo se convierte en el punto atrayente de la composición.

Si bien existen otros ámbitos en los que se tiene registrados interesantes ejemplos como es el caso de Colombia, la falta de espacio impide un análisis de los mismos<sup>35</sup>. Sin duda, la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras representa esa constante traslación de temas que hubo de Andalucía a América, con el componente destacado de su capacidad para difundirse entre las tipologías de las artes plásticas y las distintas escuelas que se generaron en cada uno de los territorios iberoamericanos.

## NOTAS

<sup>1</sup>“...El magno plan de educación religiosa trazado por él [sistema ignaciano] fue un instrumento capital para poner en acción el nuevo impulso de la fe y para conducirlo por caminos determinados. Sus Ejercicios Espirituales, con su metódico cultivo de la sensibilidad y su cuidadosa dirección del alma, se convirtieron en una elevada escuela de fe [...]. Su práctica desarrollaba el poder de transformar las representaciones religiosas en una intuición sensible muy concreta y de identificar esta imagen elaborada por la fantasía con un sentimiento adecuado de su significación”. WEISBAHC, W. *El barroco, arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa Calpe, 1942, págs. 65-66; “Hay que recordar que la recreación material «del lugar» tenía para los jesuitas no sólo un propósito didáctico, sino también una virtud «activa» que disponía alma y cuerpo a ejercer la «compasión» por el dolor divino”. CUADRIELLO, J. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*. Tomo I. México: INBA, 1999, pág. 105.

<sup>2</sup>A este respecto creemos de especial mención la imagen el Señor de Monserrate, obra del escultor Pedro Lugo de Albaracín y fechada hacia 1656, que nos representa a Jesús en el momento en el que le es clavada una mano en la cruz, con lo que se agudiza este instante culmen de la Pasión. A ello contribuye todo el complemento barroco de la melena de cabello natural y un tratamiento del cuerpo en el que el sufrimiento y el dolor están más próximo a los ejemplos posteriores. No obstante se le analiza como una versión del Cristo desatado de la columna y caído en el suelo. Cfr. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. “Pintura y escultura barrocas en Colombia y Venezuela”. En: GUTIÉRREZ, Ramón. *Barroco Iberoamericano. De los Andes a las Pampas*. Barcelona: Lunwerg Editores, 1997, págs. 280 y 285.

<sup>3</sup>MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca (Estudio iconológico)*. Granada: Universidad, 1989, págs. 79-80.

<sup>4</sup>Cfr. SAN BUENAVENTURA. *Meditationes de Passione Jesu Christi*, c. IV, Meditatio Passionis Christi hora prima. Madrid: BAC 9, 1946, pág. 778; y *Contemplaciones de la vida de Nuestro Señor Jesucristo. Desde su concepción hasta la venida del Espíritu Santo*, c. LLXVI, De la contemplación de la Pasión en la hora de tercia. Madrid, 1802, pág. 206.

<sup>5</sup>Resulta en ese sentido interesante valorar cómo autores de la talla de Velázquez, Cano, Zurbarán o Murillo en el caso español; o Baltasar de Echave Orio, Pedro Ramírez, Miguel Cabrera, Juan Correa o Cristóbal de Villalpando por poner solo ejemplos mexicanos, en el caso americano, han tratado esta iconografía en sus múltiples variables, relacionadas cada una de ellas con los tiempos bíblicos respecto a los cuales se puede desmenuzar.

<sup>6</sup>“Evangelio de San Mateo”. En: *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Editorial Española Desclée de Brouwer, S.A., 1971, pág. 1343.

<sup>7</sup>“Evangelio de San Marcos”. En: *Biblia de Jerusalén...* Op. cit., pág. 1364.

<sup>8</sup>“Evangelio de San Lucas”. En: *Biblia de Jerusalén...* Op. cit., pág. 1401.

<sup>9</sup>“Evangelio de San Juan”. En: *Biblia de Jerusalén...* Op. cit., pág. 1441.

<sup>10</sup>La simbología de la columna, aún en el siglo XVI dentro de los cánones del modelo alto, es recurrente como complemento necesario para la ubicación espacio temporal de la escena. Desde la mitad del siglo XVI existen ejemplos de xilografías en las que se sigue un esquema que perdurará aún en el tiempo.

<sup>11</sup>En el cuadro de Cristo recogiendo sus vestiduras de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se le representa dentro del modelo barroco, de pie, en un interior, junto a la columna baja y sin huellas del dramatismo del castigo sufrido, que se hará mucho más acentuado conforme avance el siglo XVIII.

<sup>12</sup>Emile Mâle aduce otro ejemplo más tardío: Una estampa de Cornelis Galle grabada a partir de un diseño de Abraham van Diepenbeeck, de hacia 1640, en la que Jesucristo después de la flagelación se halla caído en tierra, arrastrándose sobre su propia sangre para buscar sus vestiduras, pero solitario, sin acompañamiento, al parecer, de la figura del alma ni de ningún ángel. MÂLE, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001, pág. 248.

<sup>13</sup>“No debe olvidarse tampoco que la práctica de la flagelación y la autoflagelación era un método de ascesis muy usual entre las comunidades religiosas y la asociaciones gremiales de la Nueva España, y por un proceso de mimesis estas pinturas resultaban modélicas para invitar a los penitentes para que acompañasen a Cristo en su vía dolorosa”. CUADRIELLO, J. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional...*, Op. cit., pág. 106. En ese sentido no se pueden olvidar algunas representaciones de santos como el cuadro de San Nicolás de Tolentino de las Vizcaínas de México DF. VV.AA. *Arte y mística del barroco*. Catálogo de la exposición celebrada en el Colegio de San Ildefonso entre marzo y junio de 1994. México: CONACULTA, 1994, págs. 200-201; o la imagen de Santa Rosa de Lima, págs. 205-207.

<sup>14</sup>VV.AA. *Parábola Novohispana. Cristo en el arte virreinal*. Catálogo de la exposición. México: BANAMEX, 2000, págs. 80-81; Para Clara Bargellini se trata de una representación en la que se honra la sangre y cuerpo de Cristo, en una interpretación consciente de la inserción de la escena dentro de una programática más amplia en la que la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras se convertiría en tema central. VV.AA. *Arte y mística...* Ibídem, págs. 64-65.

<sup>15</sup>“El tema en concreto imagina lo que acaeció en el momento en el que Cristo, una vez flagelado, es desatado de la columna [...], un Hombre exhausto, caído al suelo y reptando entre el mar de su propia sangre, que busca sus vestiduras esparcidas por el enlosado”. MARTÍNEZ MEDINA, F.J. *Cultura religiosa en la Granada...* Op. cit., pág. 80.

<sup>16</sup>En MÂLE, Emile. *El arte religioso...* Op. cit., pág. 248.

<sup>17</sup>Cfr. LÓPEZ-GUADALUPE, Juan Jesús. “Entre la narración y el símbolo. Iconografía del Ecce Homo en la escultura barroca granadina”. En: *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*. Granada: Atrio, 2009, págs. 47-92.

<sup>18</sup>Emile Mâle señala que: “Al hacer un repaso a las escenas de la pasión, sorprende encontrar que la flagelación del siglo XVII es más emotiva que la del siglo XV. Antiguamente, Jesucristo era atado a una elevada columna que le sostenía y le mantenía derecho bajo los golpes de los verdugos. Ahora Cristo aparece atado por las manos a la argolla de una columna baja, de tal modo que no tiene punto de apoyo alguno y se inclina bajo las corras y los azotes”. MÂLE, Emile, *El arte religioso...* Op. cit., pág. 246.

<sup>19</sup>VV.AA. *Antigüedad y Excelencias*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla entre el 24 de octubre y el 30 de diciembre de 2007. Sevilla: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2007, pág. 346.

<sup>20</sup>“¿Qué columna es ésta? Es la que todavía se conserva en Roma, en la iglesia de Santa Práxedes. En 1223 el cardenal Colonna la trajo de Jerusalén, donde se tenía por la misma columna de la Flagelación. Fue colocada, como un joyero, en la hermosa capilla de San Zenón, que el Papa Pascual I, en el siglo IX, había decorado con mosaicos. Allí fue honrada durante muchos siglos, sin que los artistas jamás hubieran pensado en buscar en ella su inspiración; pero, de pronto, hacia finales del siglo XVI, dicho tema se introdujo en el arte religioso. Es cierto que algunos eruditos hicieron observar que la corta columna de Santa Práxedes sólo podía ser un fragmento, puesto que San Jerónimo había visto en Jerusalén la columna de la Flagelación, todavía manchada de sangre, sosteniendo un pórtico. Pero también se tuvo respuesta para este contratiempo. Un grabado de Martín Fréminet, que representa a Jesucristo atado a la columna de Santa Práxedes, está acompañado de un texto destinado a consolidar al peregrino en su fe. Había en Jerusalén nos dice este texto, dos columnas de la Flagelación. La primera era la del pórtico del templo, donde Jesús fue flagelado durante la noche de la Pasión: es ésta de la que habla San Jerónimo. La segunda era la del pretorio de Pilatos, en la que Jesús fue flagelado bajo la orden del procurador romano: era una columna baja, que permitía flagelar a la víctima tanto en el dorso como en el pecho; durante muchos siglos fue venerada en Jerusalén antes de que el cardenal Colonna la trajese a Roma. Esta explicación arrinconaba todas las dudas: así es como, desde fines del siglo XVI, la columna de Santa Práxedes aparece en el arte. Baroccio, Francisco Vanni, Boscoli, Gaspare

Celio, la incluyen en la escena de la Flagelación. En el siglo XVII, se la encuentra por todas partes. Se la puede ver en los frescos en los que se representan los instrumentos de la Pasión: es la columna que Pedro de Cortona pone de nuevo en manos de los ángeles de la sacristía de la Chiesa Nuova; Ciro Ferri, en la cúpula de Santa Inés de la Piazza Navonna; Lanfranc, en la capilla Sachetti, de San Juan de los Florentinos. A partir de estos momentos los artistas atan el Cristo flagelado a esta columna baja. La iglesia dio la razón a los artistas: en efecto, fue el propio cardenal Alejandro de Medicis, el futuro León XI, el que hizo pintar, en 1600, los frescos de la nave de Santa Práxedes, en donde la columna de la flagelación aparece con este aspecto. Esta suerte de mojón al que Cristo estaba atado, sin que en ningún momento fuera para él un sustento, convirtió su suplicio en algo todavía más doloroso. Carlo Maratta lo representó doblegado hacia atrás, bajo la violencia de los latigaos. Lázaro Baldi lo mostró de rodillas, aplastado por la brutalidad de los verdugos. Lucio Bonomi lo concibió extendido sobre el suelo, sujeto con las manos a la columna, aplastado como la lombriz del profeta". MÂLE, Emile. *El arte religioso...* Op. cit., págs. 246-247.

<sup>21</sup>MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura religiosa en la Granada...* Op. cit., pág. 295.

<sup>22</sup>En las Meditaciones sobre la Pasión dice: "Desatado de la columna del Señor, lo llevan así desnudo, así azotado, buscando él por la casa las ropas que habían sido esparcidas por toda la casa por los expoliadores". SAN BUENAVENTURA. *Meditaciones...* Op. cit., pág. 778.; y en la Contemplación de la vida de Nuestro Señor Jesucristo señala: "...todo lleno de golpes y azotes, de sangre y de cardenales, y cómo anda cogiendo por tierra sus vestiduras, echadas y esparcidas por muchas partes, y con vergüenza, pudor y empacho volviéndose a vestir ante ellos, y ellos siempre escaneando al Señor, como si fuese el más baxo de todos, o un hombre desamparado de Dios y falto de todo auxilio. Mírale pues atentamente, y muévete con piedad y compasión de ver que ya coge una vestidura, ya otra, hasta que se vistió á presencia de todos". SAN BUENAVENTURA. *Contemplaciones de la vida...* Op. cit., pág. 266.

<sup>23</sup>"Considera luego, acabados los azotes, cómo el Señor se cubriría, y cómo andaría por todo aquel Pretorio buscando sus vestiduras, en presencia de aquellos crueles carniceros, sin que nadie le sirviese, ni ayudase, ni proveyese de algún Lavatorio de los que se suelen dar a los que así quedan llagados". ALCÁNTARA, San Pedro de. "De otras siete Meditaciones sobre la Sagrada Pasión". En: *Tratado de Oración, Meditación y Devoción*, c. IV. Madrid: 1731, pág. 130.

<sup>24</sup>Al hablarnos en la meditación XXXV del tomo II sobre los azotes de Cristo nuestro Señor a la columna, nos dice: "Últimamente, ponderaré cómo acabada esta justicia, tan injusta, y despiadada, los soldados desataron a Cristo nuestro Señor; el cual como quedó molido con los golpes, y enflaquecido por la mucha sangre que había vertido por las llagas, es de creer que caería en tierra; y como se vió desnudo, y las vestiduras estarían algo esparcidas, iría por ellas medio arrastrando, bañándose en su propia Sangre, que estaba alrededor de la Columna; y como mejor pudo se las vistió, porque los verdugos, parte por crueldad, parte por desdén, no le querían ayudar a vestir. Todo esto puedo contemplar, compadeciéndome del desamparo, y flaqueza deste Señor". PUENTE, Luis de la. *Meditaciones de los Misterios de Nuestra Santa Fe*. T. II, meditación XXXV, punto tercero, núm. 4: Obras Espirituales. T. I, Vol. II. Madrid, 1969, pág. 102. Tomado de MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura religiosa en la Granada...* Op. cit., pág. 296.

<sup>25</sup>Cfr. MOLINA, Antonio de. *Ejercicios espirituales. De las excelencias, provecho y necesidad de la oración mental*. Barcelona: 1776; y ÁLVAREZ DE PAZ, J. *De inquisitione pacis sive studio orationis*. Lyon: 1617.

<sup>26</sup>GÓMEZ MORENO, María Elena. "Escultura del Siglo XVII". En: VV.AA. *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. XVI. Madrid: Plus-Ultra, 1973, pág. 274.

<sup>27</sup>Emile Mâle señala: "El escultor José de Mora hizo para la iglesia de San Pedro de Alcántara, de Granada, una escultura de Jesús recogiendo sus vestiduras, después de haber sido flagelado", MÂLE, Emile. *El arte religioso...* Op. cit., pág. 248.

<sup>28</sup>LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *José de Mora*. Granada: Editorial Comares, 2000, pág. 110. Cfr. GALLEGO BURÍN, Antonio. *José de Mora*. Granada: Universidad, 1988, págs. 147-148.

<sup>29</sup>LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *José de Mora...* Op. cit., pág. 110.

<sup>30</sup>Ibidem, pág. 110.

<sup>31</sup>GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel. "Una obra inédita de Lorenzo Cano: Jesús del Mayor Dolor de Écija". *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 13 (2000), págs. 193-206.

<sup>32</sup>Al respecto Martínez Medina señala: "Finalmente, una observación en relación a lo desconocido del tema. Aunque no tenemos muchas noticias de esta iconografía, basta mirar [las obras conocidas en Granada] para darnos cuenta de lo extendida que estuvo; se podrían añadir otras a las que seguimos la pista, tanto en España como incluso en América Latina, pero de las que aún no tenemos noticia cierta. Pues bien, este desconocimiento se debe a una sencilla razón, la de que casi todas estas obras fueron encargadas y permanecen en conventos de clausura". MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura religiosa en la Granada...* Op. cit., págs. 298-299.

<sup>33</sup>VV.AA. *Parábola Novohispana. Cristo en el arte virreinal*. Catálogo de la exposición. México: BANAMEX, 2000, págs. 94-95.

<sup>34</sup>VV.AA. *Arte y mística del barroco*. Catálogo de la exposición celebrada en el Colegio de San Ildefonso entre marzo y junio de 1994. México: CONACULTA, 1994, pág. 143.

<sup>35</sup>El caso colombiano es ejemplo de la inserción de este modelo iconográfico en el devocionario popular a través de un repertorio plástico que abarca también desde la escultura a la pintura. En su capital, Bogotá encontramos una escultura en la Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves, en cuya Capilla del Señor Caído se localiza una obra de Pedro de Lugo Albarracín, conocida como *Cristo recogiendo sus vestiduras después de la flagelación*, datada en el siglo XVII. En otro de sus conjuntos, en la Iglesia y Colegio de San Ignacio, conocido como La Candelaria, encontramos una pintura anónima, datada en el siglo XVII que lleva por título, *Jesús recogiendo las vestiduras después de la flagelación*. De interesante podemos describir el boceto de Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos de Museo de Arte Colonial de Bogotá de La Candelaria. Titulado *Jesús recogiendo las vestiduras después de la flagelación*, se data en el siglo XVII. Finalmente, fuera de la capital, en la iglesia mayor de la Villa de Leyva, existe una pintura anónima del siglo XVII con el título *Jesús recogiendo las vestiduras después de la flagelación*.