

UNA HISTORIA LITERARIA Y VISUAL: CRISTO RECOGIENDO SUS VESTIDURAS

Rubén Sánchez Guzmán
Ayuntamiento de Madrid, España

Antonio Rafael Fernández Paradas
Universidad de Granada, España

Tradicionalmente el sugestivo tema de Cristo Caído Recogiendo las Vestiduras en la historia, arrancaba y terminaba en el potente texto del jesuita Álvarez de Paz. El pasaje era de tal potencia visual, ajustado a la literatura de su orden, que giraba en torno a los Ejercicios Espirituales, que los historiadores del arte quedaron atrapados en él considerándolo como una de las creaciones más impactantes del barroco.

Se puede considerar este hecho como una verdad a medias, pues como en otros casos sería un eslabón más de toda una serie de manifestaciones literarias que con más o menos intensidad cooperaron para la definición del tema en el barroco.

Se puede decir, sin riesgo a equivocarnos, que este correlato entre literatura y arte viene de mucho tiempo atrás hundiéndose sus raíces en la Edad Media. Conviene aclarar que el desarrollo del tema en la literatura y las artes en nada deben a las fuentes clásicas de los cuatro evangelistas. El hecho del acto de recoger Cristo sus vestiduras entre la flagelación y la coronación de espinas no se cita, y respecto al tema de la flagelación (tan íntimamente ligado) sorprende que tampoco encuentre correspondencia con las palabras de los evangelistas. Lucas (23, 25) dice que Cristo fue entregado para que hiciesen con él lo que quisieran y (Mateo 27, 26; Marcos 15, 15 y Juan 19, 1) solo la citan que fue flagelado. Ni en literatura ni en el arte se puede considerar que el tema matriz de la flagelación sea muy antiguo, empezando a desarrollarse a partir de la Baja Edad Media, con una rápida difusión plástica a partir de su desarrollo en la literatura religiosa y más visualmente en el teatro de los misterios, que llevaron la descripción del suplicio a mayores cotas de crueldad y expresividad.

Las fuentes evangélicas no mencionaron el pasaje de Cristo recogiendo sus vestiduras, sino que fue la literatura religiosa de la Baja Edad Media la encargada de configurarlo, al empezar a observar la figura de Cristo a través de un prisma más humano, y que por lo tanto padece los dolores de la Pasión. Conviene señalar que lo que tradicionalmente mencionamos en el arte como literatura mística en relación con la configuración iconográfica de distintos pasajes de la vida de Cristo en las artes, no es más que un enorme compendio de publicaciones religiosas, y solo una mínima parte se puede considerar estrictamente mística o escrita por místicos.

En la construcción de nuestro correlato literario y artístico hemos manejado obras de periodos y tendencias diversas que fueron configurando el tema: historias de la Pasión, vidas de Cristo, de la Virgen o los Santos, revelaciones y otros pasajes místicos. Señalaremos que, salvo el caso de Santa Brígida (se ha consultado la edición del obispo Alfonso Pecha, y no la primera edición de 1492 en latín), los autores y obras consultadas están colocadas según la primera edición, según las afirmaciones recogidas por Melquiades Andrés en su Historia de la Mística en España y América y conforme al Palau. Siempre que ha sido posible, se ha consultado la primera edición, y, en su defecto, ediciones facsimilares o posteriores.

Se han manejado 21 obras editadas entre 1377 y 1800, repartidas de la siguiente manera: tres en el siglo XV (si contamos aquí la versión en latín de las *Celestiales Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia), ocho en el XVI, y en los siglos XVII y XIX, nueve y una respectivamente. Buena parte (nueve) vio la luz antes de la aparición, en 1548, de los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola, momento en el que el tema empezara a ir alcanzado su configuración definitiva, hasta llegar al texto del jesuita Luis de la Puente en *Meditaciones de los Misterios de Nuestra Santa Fe*, de 1605, antecedente directo de las palabras de Álvarez de Paz. Visto lo cual, las palabras de Luis de la Puente, contaban con un largo precedente de al menos once obras que recogían el momento y en el caso de Álvarez de Paz de catorce. En ningún caso podemos considerar que todas estas obras tuvieran una lectura marginal. Más bien lo contrario: cuatro de estos títulos fueron reiteradamente reeditados por toda Europa. Así, el *Retablo de la Vida de Cristo* de Juan de Padilla, publicado en 1506, vio más de quince ediciones; de la *Subida del Monte Sion* de Bernardino de Laredo, una cifra más modesta, seis; las *Meditaciones de los Misterios de nuestra Santa Fe* del Padre Luis de la Puente, uno de los libros más leídos en Occidente, con más de 377, repartidas en castellano, latín, francés, flamenco, italiano, polaco, alemán, inglés, bohemio y hasta una en árabe. Otros factores (quizá el proceso inquisitorio en que salió absuelta en 1650 y la posterior condena de parte de sus ideas por la universidad parisina de la Sorbona) sirvieron para que la *Mística Ciudad de Dios* de sor María Jesús de Ágreda, viera desde su primera publicación en 1670 más de cien ediciones, en aproximadamente cuarenta lenguas distintas.

Analizando el pasaje de Cristo recogiendo las vestiduras, una primera cuestión sobre la que cabe reflexionar es el lugar donde se desarrolla la escena. Así, Pedro Jiménez de Prejano en 1495 (Jiménez de Prejano 1495: 68) y la edición de 1499 del Pseudo Buenaventura (Pseudo Buenaventura 1499: 266-267), ubican la escena en una genérica casa, mientras que en 1651 el padre Martín de la Madre de Dios (Madre de Dios 1651: 247) lo ubica en una sala o patio, y la edición del Pseudo Buenaventura de 1659 cambia la ubicación al interior de un palacio (Pseudo Buenaventura 1659: 247). Respecto a la presencia de la columna, en todos ellos se recoge de manera más o menos directa.

Las sensaciones térmicas del frío reinante en el lugar de la flagelación son recogidas por cuatro autores desde el siglo XV al XVII (Pedro Jiménez de Prejano en 1495 (Jiménez de Prejano 1495: 68), la edición de 1499 del Pseudo Buenaventura (Pseudo Buenaventura 1499: 266-267), Bernardino de Laredo en 1535 (Laredo 1535: 271) y más tardíamente por sor María Jesús de Ágreda en 1670, en su *Mística Ciudad de Dios* (Ágreda 1670: 293)). Este énfasis en la sensación de frío en contraste con la desnudez de Cristo, que da pie por otro lado a resaltar todo lo relacionado con las llagas y la sangre de Cristo, permite dar un mayor dramatismo a la escena a la vez que facilita la evocación sensorial al lector del espacio descrito.

Otro hecho recogido por la mayoría de los autores es el momento en que a Cristo se le desatan las manos de la columna. Sin embargo, cabe destacar la figura de Antonio de Aranda, quien, en 1551, resalta cómo a Cristo también le tenían atado los pies durante el suplicio, y que estos le fueron desatados a posteriori, acción que no cuenta con antecedentes literarios (Aranda 1551: 169).

Será a partir de aquí, en el propio hecho de recoger las vestiduras, cuando encontramos matices según los autores. Tras la flagelación se supone que Cristo realizó el acto físico de vestirse, caído o no, recibiera la orden de vestirse o que lo hiciera él por voluntad propia. Según la literatura cinco son las variables que encontramos:

La primera es en la que Cristo recibe la orden de vestirse. Así lo reflejaron, en el siglo XVI, Francisco Sánchez del Campo en 1526 (Sánchez del Campo 1526: 94), Antonio de Aranda, en 1551 (Aranda 1551: 169vuelto) y Juan Basilio Santoro en 1590 (Santoro 1590: 85), y ya en el siglo XVII el autor anónimo del *Tratado de Devotísimas y muy lastimosas contemplaciones de la Pasión*, publicado en Madrid en 1623 (*Tratado de Devotísimas...* 1623: 156) el padre Martín de la Madre de Dios, en 1651 (Madre de Dios 1651: 247) y en 1670 sor María Jesús de Ágreda (Ágreda 1670: 293).

La segunda variable es la más lacónica, en la que Cristo se viste desde la flagelación, sin mediar orden. Es la fórmula narrativa más antigua y ya quedó recogida en 1377 por Santa Brígida de Suecia

en sus *Revelaciones*, siendo seguida posteriormente por otros hasta el siglo XVI, como Gonzalo de Ocaña en 1501 (Ocaña 1501: 85 Vuelto) o San Pedro de Alcántara en 1533 (Alcántara 1533: 130).

La tercera supone una vuelta de tuerca en el dramatismo de la representación, al introducir el hecho de que Cristo “busca” sus vestiduras, por lo que no están a la vista, sobreentendiendo que han sido escondidas con el fin de sobredimensionar la lástima. Encontramos esta variable por primera vez en 1495 en Pedro Jiménez de Prejano (Jiménez de Prejano 1495: 68), e hizo fortuna a finales del XV y principios del XVI, como la edición de 1499 del Pseudo Buenaventura (Pseudo Buenaventura 1499: 266-267) Juan de Padilla en 1506 (Padilla 1506: 54), como ya hemos mencionado una de las obras más leídas recogidas, y finalmente Alonso Villegas en 1652 (Villegas 1652: 57). No obstante, no se nos indica si Cristo lo hacía en pie, inclinado, o caído en el suelo.

La cuarta variable viene a dar más detalles de cómo Cristo, erguido, recoge sus ropas. La edición del Pseudo Buenaventura de 1512 (Pseudo Buenaventura 1512: 269) publicada en Madrid es la primera vez donde Cristo recoge sus vestiduras, las cuales estaban tiradas en el suelo “como se baja y se inclina a la tierra, coge sus vestiduras, y se vuelve a vestir con grandísima vergüenza, y pudor”. Esta imagen encontró un amplio eco posterior en Francisco Sánchez del Campo, fechada en 1512 (Sánchez del Campo 1526: 94 Vuelto), en Lope de Vega en los Cinco Misterios Dolorosos publicados en 1605 (Lope de Vega, 1987: 50-51), o en el citado *Tratado de Devotísimas y muy lastimosas contemplaciones* (*Tratado de Devotísimas...* 1623: 156).

La quinta y última variable, motivo del estudio, es sin duda la más tardía, desarrollándose plenamente en el siglo XVII, y describe a un Cristo completamente caído al suelo que se arrastra recogiendo sus vestiduras sobre su propia sangre. Es una imagen creada en la esfera jesuita y la religiosidad ignaciana, que cuenta con representantes de enorme importancia para la configuración de esta iconografía como la obra de Luis de la Puente en 1605 (Puente 1605: 213), Diego Álvarez de Paz en 1619 (Álvarez de Paz 1619: T III, Meditación 14, párrafo 5) y Alonso Villegas en 1652 (Villegas 1652: 57), quien sigue la línea anterior sin aportar nada a cambio. Y tenemos un interesante ejemplo del género epistolar en este sentido, con claros enlaces, más o menos directos al mundo jesuita: conservamos una carta del pintor Francisco Pacheco, fechada el 13 de octubre de 1609 en la cual describe un lienzo suyo desaparecido: “por evitar la fealdad o desgracia de estar muy baxa su figura, use de medio en levantarse con el cuerpo la ropa” (Pacheco 1649: 287-296). Por las fuentes que cita Pacheco como el pasaje de Santa Brígida, y los antecedentes plásticos directos podemos suponer que se tratara de un Cristo erguido. No obstante, conocería perfectamente el texto de Luis de La Puente, y quizá haya que plantearse un camino intermedio, un Cristo arrodillado o semigenuflexo.

Como hemos podido observar, según avance el tiempo, el suceso irá adornándose con más detalles encaminados a despertar la emoción del lector. Ocurre lo mismo con el tono usado por los escritores. Así, desde 1495, empiezan a aparecer expresiones como “mírale”, y a partir de mediados del XVI, coincidiendo con la Contrarreforma, la locución general será “contempla Anima”. Ese Alma exhortada y contemplativa del lector, que se encuentra en un espacio exterior de la narración creando así dos espacios paralelos íntimamente relacionados, pasará al mundo plástico de las bellas artes, compartiendo así espacio plástico, pero manteniendo esos dos lugares paralelos y separados, con el alma contemplativa adquiriendo la forma de un niño o un ángel. Quizá esta última presencia se deba al pasaje creado en su obra por María Jesús de Ágreda, donde además de la presencia angélica junto a Cristo describe al diablo y a la misma Virgen María (Ágreda 1670: 293).

No cabe duda que la imagen de un Cristo que padece los dolores físicos de la flagelación, que se muestra indefenso y manso ante los sayones, que cae a los pies de la columna y que experimenta la vergüenza de su desnudez, solo se entendería con la humanización de su figura que se dio a partir de la irrupción del franciscanismo en Europa. La crisis vital que experimentó el continente en el siglo XIV con la epidemia de peste negra, exacerbó aún más esos valores dramáticos y expresionistas del pasaje, y sería la Orden Franciscana la creadora, o al menos la gran difusora, de este pasaje de Cristo recogiendo sus vestiduras. Hasta 1551, y salvo alguna excepción, fueron los miembros de esta orden quienes recogieron en sus escritos la escena, como el franciscano anónimo que se esconde tras el

Pseudo Buenaventura de las *Meditaciones de Vita Christi*, Bernardino de Laredo, San Pedro de Alcántara, Antonio de Aranda, o María Jesús de Ágreda de las Concepcionistas (publicación de 1670). Otras órdenes también se hicieron eco del pasaje en menor medida, como los jerónimos en la pluma de Gonzalo de Ocaña (1501) o los carmelitas en la figura de Martín de la Madre de Dios (1651). Sin embargo, la obra que enlazaría más directamente con los escritos jesuitas del siglo XVII, sería el *Retablo de la Vida de Cristo* del cartujo Juan de Padilla, de 1506, y que disfrutó de enorme difusión con sus más de quince ediciones. En general, el libro es un buen ejemplo de la Devotio Moderna al presentarse como un perfecto manual para la búsqueda de Dios en la soledad, inspirada directamente en la obra de otro cartujo, la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, que influyó enormemente en la configuración de los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola.

La segunda mitad del siglo XVI vendrá marcada por la Compañía de Jesús. Estos *Ejercicios Espirituales* promovían una nueva forma de devoción, que podríamos calificar como más visual, ya que una de las grandes aspiraciones de la literatura jesuítica fue la llamada “composición de lugar”, que consistía en la evocación de la imagen, lo más detallada posible, de los acontecimientos de la vida de Cristo, tan directa como si el fiel estuviera participando en la escena. Por lo tanto, no cabe duda, lo tremendamente sugestiva que sería para sus propósitos, el contemplar a un Cristo absolutamente patético arrastrándose por el suelo.

Es conocido por todos el interés que siempre tuvieron los jesuitas para instrumentalizar el arte convirtiéndolo en un canal clave para la difusión de los planteamientos doctrinales del concilio de Trento. Uno de los lugares donde la imbricación de la doctrina jesuita con las bellas artes se vivió de forma más intensa fue en la Sevilla de la primera mitad del XVII. El dinamismo de las tertulias o cenáculos del momento, como los dirigidos por el duque de Alcalá de Guadaíra en su palacio de la Casa Pilatos, o el poeta Juan de Arguijo en su casa de la calle Laraña, hizo que en torno a ellos se reuniera lo más selecto de la sociedad sevillana, para intelectualizar acerca de teología, arqueología, historia, arte o poesía. Desde el principio, los jesuitas se vincularon a estos grupos y sus ideas teológicas, aplicadas a las bellas artes, impregnaron tanto los debates donde acudían los literatos y artistas plásticos. El grabador Juan de Jauregui estudió con ellos; el poeta Juan de Arguijo, además de vivir justo enfrente de la casa profesa se refugió allí después de su ruina económica; y Pacheco ya desde muy joven tomó a un miembro de esta orden como su confesor, y su casa estaba enfrente también de la profesa sevillana (Rodríguez G. de Ceballos 1991: 82-90) (recordemos además su ya citada carta, donde describe su lienzo de Cristo recogiendo sus vestiduras, y la posibilidad de haber seguido las *Meditaciones de los misterios de nuestra Santa Fe de Luis de la Puente* en su descripción dada su proximidad al entorno de la Compañía). Que el tema estaba en el aire cultural sevillano era evidente, pues años después, en 1612, ya estaba terminada la imagen del llamado Cristo de la Púrpura, de la cofradía de Columnas y Azotes, que sin duda se le presentaba caído, que no arrastrándose, aceptando que estaría arrodillado o semigenuflexo, sin duda siguiendo lo descrito por el citado Luis de La Puente (Puente 1605: 213):

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.

En la línea anterior se mostró el ya citado Diego Álvarez de Paz, en su *Opera Omnia*, publicada en 1619 en Lyon (Álvarez de Paz 1619: T III, Meditación 14, párrafo 5):

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.

Sin embargo, al comparar los textos observamos un matiz que los separa. Mientras Luis de la Puente razona o deduce que Cristo caería al suelo por los dolores sufridos durante la flagelación, Álvarez de Paz, ya lo muestra caído sin ningún tipo de dudas.

Todos estos textos fueron profusamente leídos por todo el mundo católico, por lo que el salto definitivo a las bellas artes, atendiendo lo apropiado que resultaba esta imagen de un Cristo caído arrastrándose sobre su propia sangre a los planteamientos artísticos contrarreformistas. El propio Álvarez de Paz terminó sus días por tierras sudamericanas. Esto podría ser una explicación a la cantidad de representaciones conservadas en varios países del nuevo continente.

Ya hemos mencionado que la lectura de Luis de la Puente pudo influir en las primeras representaciones plásticas del pasaje de Cristo caído recogiendo sus vestiduras en el ambiente sevillano de principios del siglo XVII. Sin embargo, antes de la cristalización definitiva del tema en las bellas artes, hubo una amalgama de obras de arte y artistas que con sus innovaciones prepararon las bases para el desarrollo posterior. En este sentido destaca la figura del grabador Johan Sadeler I (1550-1560) que recoge (no por primera vez, pues ya existe una xilografía alemana del siglo XV que lo hace) la imagen de Cristo caído mientras es flagelado en una de sus obras y que, si bien no recoge sus vestiduras, sirvió de modelo para muchas obras que reflejaron posteriormente el tema. No obstante, el citado grabado de la flagelación, forma parte de una serie de ocho dedicadas a la Pasión que muestra la peculiaridad de representar a Cristo caído en algunos pasajes, donde hasta entonces se venía colocando en pie, por lo que se convirtió en un muestrario de poses que fueron usadas a la hora de reflejar a Cristo recogiendo sus vestiduras.

Sin embargo, el tema aún no estaba configurado del todo, y faltaba que una imagen con la suficiente potencia visual fijara definitivamente el tema, creándose lejos de Sevilla, en el Flandes católico: nos referimos a la interesantísima estampa del grabador flamenco, asentado en Amberes. Cornelis Galle “El Viejo” (1576-1650), *O Tristissimum Spectaculum* (Ilustración 1). Según Émile Mâle, Galle se valió de un dibujo entregado por el pintor Abraham van Diepenbeeck (Mâle 2001: 248). Sin embargo, a nuestro juicio, también pudo ser él, quien, con el directo asesoramiento de los jesuitas, interpretara en clave figurativa las palabras del Padre Luis de la Puente y Diego Álvarez de Paz, ampliamente conocidas hacia 1640, fecha en que se realizó el grabado. En efecto, las relaciones de Cornelis Galle con la orden de los jesuitas de Amberes son sobradamente destacadas (por ejemplo, fue el encargado por esta comunidad de ilustrar la biografía de su fundador escrita por Pedro de Ribadeneira), por lo que bien pudo ser encargo directo de la orden. Todo él destila espiritualidad ignaciana: el propio rótulo del grabado *O Tristissimum Spectaculum* parece salir de la boca del director espiritual (en palabras de San Ignacio “el que da los ejercicios”) apuntando directamente a la conciencia de los participantes. La utilización de la imagen por los jesuitas como apoyo a sus ejercicios no era nuevo y desde la publicación de *Evangelicae Historiae Imagines* del también jesuita Jerónimo Nadal en 1607, profusamente ilustrada por Jerónimo Wierix, estas habían ido ganando terreno, alcanzando su punto culminante en el *Manual de los Ejercicios Espirituales*, publicado en Roma por Sebastián Izquierdo en 1665, donde las ilustraciones ya vienen a sustituir las palabras del director espiritual.

Que la estampa de Galle fue ampliamente manejada lo conocemos por las, al menos, dos copias posteriores de que disponemos: la firmada por el también grabador de Amberes Joannes Van Merlen –sin rotulo latino– (González de Zarate y Vanderbroeck 1994: 56), y otra por A. Goetiers (1637-1686).

Existieron otras estampas que interpretaron las palabras de los espirituales jesuitas. Como el grabado, inspirado en una composición anterior de Gérard Seghers, que Balthasar Lauwers ejecutó entre 1630 y 1650, en el que, si bien se puede rastrear cierta dependencia del modelo de Galle, el resultado final muestra que es obra plenamente original (Ilustración 2). O la firmada por Joannes Galle (1600-1676), sobrino del citado Cornelis, la cual ofrece una simplificación de formas que hacen retirarse ligeramente del original citado de Lauwers (Ilustración 3).

A partir de este momento y con la facilidad que dan los grabados en la difusión de los motivos representados por su fácil manejo, la imagen de Cristo caído recogiendo sus vestiduras, viajó por todo el orbe católico, irradiando su influencia desde Flandes a otras zonas católicas como España y América Latina, constituyendo a partir de entonces una de las más sugestivas imágenes barrocas que conocemos y que encarnaba perfectamente las palabras de San Juan de la Cruz: “mover la voluntad” y “despertar” la devoción de los fieles y que en absoluto fue un tema marginal, pues importantes artistas lo trataron a lo largo de su carrera: Antonio Arias, 1614-1684, Convento del Corpus Christi de Madrid; Bartolomé Esteban Murillo, 1617-1682, Krannert Art Museum and Kinkead Pavillion Illinois y Museum Fine Arts de Boston; Juan Atanasio Bocanegra (1638-1689); José de Mora, 1642-1724, desaparecida iglesia del Salvador de Granada; Diego de Mora 1658-1729, Convento de Nuestra Señora del Carmen de Granada; Andrés de Carvajal y Campos, 1709-1779, Colegiata de San Sebastián de Antequera; Diego Márquez, 1724-1791, Monasterio de la Concepción de Granada, etc. (Fernández Paradas y Sánchez Guzmán 2019).

Bibliografía

ALCÁNTARA, San Pedro de (1587/1731): *Tratado de la Oración, Meditación y Devoción*. Medina del Campo/Madrid: Imprenta desconocida/Imprenta de Antonio Sainz.

— (1623): *Tratado de Devotisimas 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.

ÁGREDA, María 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* (1670). Madrid/Barcelona: Librería Religiosa.

ÁLVAREZ DE PAZ, Diego (1617): *De Inquisitione pacis sive Studio orationis*. Lyon.

— (1620): *Meditationes*. Colonia: Antonium Boetzerum.

— (1623): *Opera Omnia*. Lyon.

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

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

— (1996): *Los místicos de la edad de oro en España y América: Antología*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

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.

BRÍGIDA DE SUECIA, Santa (1377/1901): *Celestiales revelaciones de Santa Brígida Princesa de Suecia*. Madrid, 1901.

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: Imprenta Ramón Vergés.

— (1512/1824): *Contemplación de la Vida de Ntro. Sr. Jesucristo desde Su Concepción hasta la venida del Espíritu Santo*. Madrid: Imprenta Ramón Vergés.

— (1659): *Meditaciones de San Buenaventura sobre la Passion de Nuestro Salvador Jesu Christo*. Bruselas: Francisco Foppens.

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

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. pp. 55-60.

HATZFELD, Helmut (1955): *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Editorial Gredos.

JIMÉNEZ DE PREJANO, Pedro (1495): *Lucero de la vida cristiana*. Burgos: Fadrique [Biel] de Basilea.

JUAN DE LA CRUZ, San (1618/1983): *Subida al Monte Carmelo*. Alcalá de Henares/Madrid: viuda de Andrés Sanches Ezpeleta/Editorial de Espiritualidad.

KNIPPING, John B (1974): *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands: Heaven on Earth*. Nieuwkoop: B. de Graaf.

LAREDO, Bernardino de (1535/2001): *Subida al Monte Sión*. Sevilla/Madrid: Juan Cromberger/Fundación Universitaria Española.

LOPE DE VEGA, Félix (1987): *Los cinco Misterios Dolorosos*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.

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: Diego Dormer.

MÂLE, Emile (1932/2001): *El arte religioso de la Contrarreforma*. Paris/Madrid: A. Colin/Ediciones Encuentro.

OCAÑA, Gonzalo de (1501): *La vida de nuestro señor Jesuchristo y de su Santísima madre*.

OROZCO DÍAZ, Emilio (1962): “La literatura religiosa y el Barroco”, en *Revista de la Universidad de Madrid*, n.º XI, pp. 411-477.

PACHECO, Francisco (1649/1956): *Arte de la pintura*. Sevilla/Madrid: Simón Fajardo/Instituto Valencia de don Juan, 1956, p. 287-96.

PADILLA, Juan de (1506/2005): *Retablo de la vida de Christo fecho en metro por un deuoto frayle de la Cartuxa*. Sevilla/Valencia: Sevilla: por Iacobo kröberger aleman/Vicent García.

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

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso (1991): “Fuentes iconográficas y literarias del cuadro de Velázquez Cristo y el Alma Cristiana”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. IV. pp. 82-90.

SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro (1927): *Introducción a la historia de la literatura mística en España*. Madrid: Editorial Voluntad.

SÁNCHEZ DEL CAMPO, Francisco (1526): *Tratado de deuotissimas muy lastimosas contemplaciones 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: maestre Nicolas Tyerri.

SANTORO, Juan Basilio (1590): *La Passion del Señor, partida en siete Estaciones: para que el piadoso Lector pueda contemplar, al fin de cada vna sobre los mysterios que ha leydo, Y tambien pueda partir la lection della en todos los dias de la semana*. Pamplona: T. Porrallis.

SANZ VALDIVIELSO, Rafael (1996-1998): *Místicos franciscanos españoles*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

SAXONIA, Ludolphus A (1472/1878): *Vita Jesé Christi*. Paris: V. Palmé.

SORIA, Martín. S (1948): "Some Flemish Sources of Baroque Painting in Spain", en *The Art Bulletin*, Diciembre, pp. 249-259.

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 Catolica...: junto con las vidas de los santos propios de España y de otros extravagantes*. Madrid: Melchor Sánchez.