

# **«IMAGO IMAGINIS». UN EJEMPLO DE PROPAGANDA VISUAL BAJO LAS OPTICAS POPULAR Y CULTA.**

JUAN ANTONIO SANCHEZ LOPEZ

## RESUMEN

Durante la Edad Moderna, el grabado fue un magnífico medio de propaganda para divulgar entre el público la iconografía religiosa. Una escultura del siglo XVIII existente en la iglesia de San Sebastián de Antequera y cuatro grabados coetáneos a la misma que la reproducen, constituyen el ejemplo que nos permitirá abordar el contexto ideológico y el estudio comparativo entre la visión «cultura» y la «popular», de una misma imagen de referencia.

## ABSTRACT

Engraving was in the Modern Age an excellent mass-media for Sacred Iconography divulgation. An image in sculpture, dated on the XVIII century and located in San Sebastian church in Antequera (Málaga), and four contemporary engraved pictures which reproduce it, are the example taken for studying ideological context and for comparing «cultured» and «popular» versions from the same reference image.

El impulso dado por los estudios iconográficos a la investigación y problemática de las fuentes artísticas ha permitido calibrar y reconocer, sobradamente, la extraordinaria importancia del grabado y las restantes artes gráficas, como vehículo de difusión y propaganda visual e ideológica. En lo concerniente a la imagen sacra, la palabra escrita resultaba demasiado abstracta a los ojos de los mecanismos doctrinales contrarreformistas. Por tanto, bien pronto se hizo necesaria la creación de un complemento visual que apoyase y, a la vez, reforzara y facilitase la experiencia mística que el individuo verifica en el instante de elaborar una «imagen mental» o «composición de lugar», del pasaje propuesto como motivo de reflexión.

Tal medio no iba a ser otro que la estampa grabada, la cual concita otras funciones complementarias y distintas a las ya referidas en calidad de mera ilustración, elemento de transmisión y propagación de modelos artísticos y

compositivos e, incluso, como *alter-ego* de la imagen religiosa en sentido estricto. En este último supuesto, la estampa será un eficaz instrumento propagandístico y doctrinal, entre cuyas finalidades figuran servir al espíritu combativo y militante de la época frente a las herejías y la Iglesia Reformada, e incentivar las emociones y estímulos pietistas de la población. Especialmente, entre las gentes sencillas, en quienes el grabado solía inspirar el mismo respeto y veneración que los retablos, las tallas y pinturas de los templos (1).

Además de introducir el icono predilecto de cada cual en el propio hogar, convirtiéndolo en beneficiario de los poderes taumatúrgicos del original reflejado en ella, la estampa permitía satisfacer todo género de devociones privadas a un precio asequible. Su disponibilidad la situaba al alcance de los sectores sociales más desfavorecidos, en oposición a la considerable inversión acarreada por el encargo de imágenes esculpidas o sobre lienzo, que solo las clases adineradas, por deseo de prestigiarse, podían permitirse el lujo de poseer en sus oratorios y capillas particulares.

Entre la multitud de estampas fabricadas en España a lo largo de la Edad Moderna, las reproducciones de imágenes célebres ocupan una posición preponderante. Además de constituir un excepcional testimonio histórico de la mentalidad social en el plano local, este género de documentos gráficos permite atestiguar el potencial emblemático del icono sacro como el elemento aglutinante y de identificación, que imprime cohesión a un grupo o colectivo más o menos numeroso, en el caso de una Cofradía, una villa e, incluso, una ciudad entera (2). Por otra parte, también detentan el interés antropológico que permite contemplarlas como el instrumento «publicitario», y el «arsenal» mediante el cual los depositarios de los prototipos originales afrontaban la «batalla» por la captación de devotos, que enfrentaba a su imagen contra sus «enemigas». Al respecto, no puede ser más explícito el testimonio redactado por León de Arroyal a finales del XVIII, el cual retrata, de modo fidedigno, la visceralidad y el enardecido apasionamiento que estos lances solían provocar en la Villa y Corte de Madrid: *La Virgen de Atocha, la de la Almudena y la de Soledad se compiten la primacía*

- (1) CARRETE PARRONDO, J. «El grabado y la estampa barroca», en AA.VV. *El Grabado en España (Siglos XV-XVIII). Summa Artis. Historia General del Arte*, XXXI, Madrid 1988, 233.
- (2) SANCHEZ LOPEZ, J.A. *Muerte y Cofradías de Pasión en la Málaga del siglo XVIII (la imagen procesional del Barroco y su proyección en las mentalidades)*, Málaga 1990, 43-58

*de milagrosas, y cada una tiene su partido de devotos, que si no son idólatras, no les falta un dedo para hacerlo (3).*

Sea como fuere lo cierto es que, con mayor o menor fortuna artística, los «retratos» de imágenes compartían unos idénticos objetivos ideológicos. El análisis y estudio del caso particular ofrecido por la talla del Cristo del Mayor Dolor de Antequera y los cuatro grabados, que lo representaron en fechas prácticamente coetáneas a su hechura, nos posibilitará abundar en éstas y en otras cuestiones. Asimismo, la consideración del icono escultórico como «imagen de referencia», constituye el punto de partida que nos hará distinguir la visión «cult» y elaborada de la interpretación «popular» y rústica de la misma.

## 1. LA IMAGEN DE REFERENCIA

En 1771, los canónigos de la Insigne Iglesia Colegial de San Sebastián de la ciudad de Antequera se veían sorprendidos por un presente un tanto insólito, cuyo donante venía a ser, simultáneamente, su propio creador. En efecto, en Junio de dicho año, el escultor Andrés de Carvajal y Campos, afincado en Antequera a partir de 1740, hacía entrega a los capitulares de una patética efigie en madera policromada de Cristo desnudo, en actitud de arrastrarse en pos de su túnica después de la Flagelación:

Meml. de Dn. Andrés Carvajal en qe. manifiesta qe. pr. el mucho amor qe. tiene a aesta Sta. Ygla. quiere donar graciosamente para qe. se venere en ella una Ymagen de Christo nro. Bien, de esta estatura perfecta qe. ha trabajado con todo esmero y cuidado, en el paso tierno de estar caydo en tierra después de los azotes de la Columna: Visto se admitió la Donazion y se dió comisión a los Sres. Nava y Zenzano para qe. de parte de este Cabildo le den por ella las correspondientes gracias, y pasando después a discurrir sobre el lugar donde se havía de colocar dha. sagrada Ymagen, se dió comisión p<sup>a</sup> ello a dicho Sor. Zenzno. (4).

- (3) Citado por CARRETE PARRONDO, J. *op. cit.*, 237. Véase también el estudio de MARTINEZ-BURGOS GARCIA, P. *Idolos e Imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid 1990, 211-24.
- (4) Archivo Municipal de Antequera, *Actas Capitulares de la Insigne Iglesia Colegial de San Sebastián*, Libro XXVI (1770-1778), fol. 16v., Cabildo de 8-junio-1771. En la actualidad la colección de Actas Capitulares se halla depositada en el Museo Municipal, correspondiendo su custodia a la Biblioteca Pública de Antequera.

Vista la obsesión del hombre barroco por la consecución de honores y privilegios ceremoniales, esta cesión tal vez distaba bastante de asemejarse a un acto de piedad espontáneo y fortuito. La generosidad de Andrés de Carvajal entrañaría más bien otras aspiraciones, de cara a reforzar su propia posición social frente al resto de sus conciudadanos. Concretamente, el lograr de los canónigos de la Colegiata el compromiso de que, llegado el día de su fallecimiento, las campanas de la ciudad doblaran como si de un clérigo se tratase, (5) lo que, dicho en otras palabras, se traduce en un intento de equipararse en dignidad y reconocimiento *post-mortem* a uno de los estamentos privilegiados, dentro del organigrama del Antiguo Régimen (6).

Semejantes intenciones no pueden resultarnos extrañas, visto el afán, a veces obsesivo, de varios artistas de la Edad Moderna por alcanzar de los ámbitos institucionales variados distingos de «nobleza», bien a través de la lucha personal por la consecución de algún cargo público o familiatura del Santo Oficio, como sucedería con el famoso escultor e imaginero Pedro de Mena y Medrano, bien mediante la vía de la negociación y pugna en defensa del colectivo (7). En este último supuesto, los intentos por liberar a las Artes Plásticas del sistema gremial-artesanal, irán encaminadas a procurar exenciones fiscales para pintores y escultores, amén de conseguir la recalificación profesional de sus respectivas actividades como tareas meramente intelectuales y creativas y no serviles y manuales (8).

Ante las excelentes calidades de la talla, los capitulares no debieron poner excesivos reparos a la petición de Andrés de Carvajal, cuyo presente fue inme-

- (5) ESCALANTE JIMENEZ, J.; ROMERO BENITEZ, J. y BARON RIOS, M. «Antequera», en AA.VV. *Semana Santa en la Provincia de Málaga*, Málaga 1994, 78.
- (6) *La Historia compenditada de Antequera* de autor anónimo y notas manuscritas de QUIRÓS DE LOS RÍOS en mayo de 1886, confirma indirectamente el acontecimiento (fol. 90v.), al apostillar que Andrés de Carvajal «murió el día 25 de abril de 1779 por la tarde y al punto se dieron algunos dobles con las campanas del cavildo, como si fuera muerte de Presvítero en correspondencia de gratitud por la donación que hizo al Cavildo de la Santa Ymagen de Jesús del Mayor Dolor que se venera en el trascoro de dha. Yglesia Collexial». Un poco antes (fol. 86r.) dicho manuscrito apunta que, una vez colocada la imagen, se le comenzó a labrar altar «en el que se hallaba un lienzo de Jesús, María y Joseph, cuyo retablo y repisón se doró». Asimismo, nos confirma (fol. 90v.) que el canónigo Cristóbal de Torres, mayordomo de Fábricas, «continuó la obra del Trascoro de la Collexial y en el año 1776, por Semana Sta. se comenzaron de adornar de retablos los dos altares de N. Sra. y la Magdalena, que ésta se concluyó por dicho tiempo, hechas una y otra por D. Andrés de Carovajal (sic)».
- (7) Cfr. PEREZ DE COLOSIA RODRIGUEZ, M<sup>a</sup>. I. «Pedro de Mena, familiar del Santo Oficio», *Simposio Nacional. Pedro de Mena y su Epoca*, Málaga 1990, 71-86.
- (8) MARTIN GONZALEZ, J.J. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid 1993. Para el marco local, véase ROMERO TORRES, J.L. «Problema social del artista: El pleito de Málaga en 1782», *Boletín de Arte*, 3, 1982, 207-34.

diatamente aceptado. Según las noticias contenidas en la referida Acta Capitular de la Iglesia Colegial, del 8 de Junio de 1771, el canónigo Francisco Ruiz de Zenzano, por decreto del Cabildo, asumía todas las competencias concernientes al traslado de la imagen desde el taller del artista, sito en la calle del Gato, hasta la Puerta Chica de San Sebastián. La diligencia tomó cuerpo bajo la forma de una improvisada comitiva procesional, presidida por la talla ubicada sobre unas parihuelas de madera, y el acompañamiento del propio Andrés de Carvajal, sus cuñados y su hijo, el también escultor y pintor, Miguel María Carvajal y Talavera (9).

Desde el instante en que la escultura, conocida a partir de entonces bajo la denominación de *Cristo del Mayor Dolor*, traspasó los umbrales del primer templo antequerano y quedase ubicada en el trascoro del mismo, el Cabildo Colegial, consciente de sus valores comunicativos, hizo de ella el centro preferente de una bien orquestada campaña de popularización devocional entre el vecindario, en la que los grabados estudiados jugarán un papel decisivo según veremos. Por tanto, y frente a la desafortunada «competencia» representada por las imágenes titulares de las Congregaciones, Hermandades y Cofradías penitenciales y letíficas y las advocaciones protectoras y «protegidas» de las grandes ordenes religiosas, la Colegiata también contaba ya con un reclamo plástico, tremendamente efectista a la hora de desviar a su favor los múltiples y considerables beneficios de cualquier tipo, implícitos a raíz de la tenencia de todo icono con fama de «milagroso».

De hecho, el proposito de mantener el culto a la efigie alejado de cualquier propuesta de asociacionismo laico, que mermase la influencia y, en definitiva, el derecho de posesión efectiva del Cabildo sobre ella, se constata a principios del siglo XIX, cuando los canónigos de San Sebastián alientan la fundación de la Congregación del Cristo del Mayor Dolor, cuya existencia apenas rebasó el medio siglo (10). En cualquier caso, no sería hasta 1950 cuando esta obra escultórica cuente con Cofradía de Pasión propia (11). No obstante, los mismos capitulares habían promovido el establecimiento, ya en fechas antecedentes, de un Caudal o comisionado encargado de canalizar y administrar la hacienda, rentas, bienes, dotaciones y fondos pecunarios ofrendados al Cristo del Mayor Dolor, cuyo montante ascendía, en 1841, a la cantidad de 32095 reales y 25 maravedíes (12).

(9) MORENO GARCIA, J.M. «Tres pasos para un mismo tema», *Pregón*, 1988, s/p. El autor logró situar documentalmente el nacimiento de Andrés de Carvajal en la villa almeriense de Fondón.

(10) ESCALANTE JIMENEZ, J. «Historia de la Semana Santa de Antequera», *Pregón*, 1993, 90.

(11) Denominada, Ilustre y Real Cofradía del Santísimo Cristo del Mayor Dolor y Nuestra Señora del Mayor Dolor, erigida canónicamente en 1952, fecha de la aprobación de sus primeros estatutos.

(12) ESCALANTE JIMENEZ, J.: «El Caudal del Santísimo Cristo del Mayor Dolor», *Pregón*, 1995, 53-54.

La escultura tallada por Andrés de Carvajal recoge un tema apócrifo de singular rareza en la iconografía pasionista, cuya inspiración, lejos de responder a una interpretación fidedigna y narrativa de los textos evangélicos, obedece al influjo que los escritos exegéticos y los libros de meditación, ejercieron en la mentalidad y en la formación del individuo de la época barroca. En consecuencia, nos hallamos ante la secuencia final del episodio de la Flagelación, cuando una vez sufridos los azotes, Cristo es desatado por los sayones e intenta, desesperadamente, cubrir su desnudez con las vestiduras de las que ha sido despojado.

No deja de resultar sugestivo el interés demostrado por Carvajal a lo largo de su carrera, por la representación escultórica de la temática de la Flagelación y sus instantes cronológicos mas inmediatos, los cuales dejaría plasmados en un conjunto de cuatro imágenes procesionales hiladas argumentalmente entre sí. De una parte, el artista plasmó la narración oficial de los hechos en sendas versiones de *Cristo atado a la Columna*, conservadas en la antequerana iglesia de Belén y en la de los Remedios de la localidad sevillana de Estepa. Pese a amoldarse a idénticos parámetros formales, ambas obras suscriben diferentes actitudes y un divergente planteamiento iconográfico, pues si en el primer Flagelado el protagonista se nos muestra erguido y con mirada implorante, el segundo nos revela el cansancio y la huella que el sufrimiento ya ha producido en él, al concebirlo con la cabeza inclinada, la vista perdida en el pavimento y el cuerpo vencido, lo cual le obliga a rodear la columna con los brazos, en demanda de un punto de apoyo consistente (13).

De otro lado, los momentos posteriores al suplicio tuvieron su oportuno reflejo en otro par de esculturas. El *Cristo del Perdón* (destruido en 1936 y custodiado en el Convento de Capuchinos de Antequera), presentaba al personaje todavía atado al fuste, y el gesto suplicante, aunque recostado sobre la clámide; una visión ya tratada por Diego Velázquez en el enigmático lienzo de *Cristo Flagelado contemplado por un alma cristiana*, perteneciente a los fondos de la National Gallery londinense.

El *Cristo del Mayor Dolor* significa la culminación del ciclo, además de constituir la obra maestra de Andrés de Carvajal. Pese a lo relativamente tardío de su fecha de ejecución (1771), es una pieza que comulga de pleno con la teatralidad y los dejes declamatorios y grandilocuentes de la plástica barroca. La

(13) ROMERO BENITEZ, J. -Una obra inédita de Andrés de Carvajal: el Cristo amarrado a la Columna de Estepa-, *Pregón*, 1989, s/p.

posición gateante y genuflexa y el gesto interrogante imponen una composición marcadamente transversal, reforzada merced al carácter frontal y decorativo deducible de su ubicación en la urna empotrada en el retablo del trascoro de la Colegiata de San Sebastián. El brazo derecho, extendido y casi alzado del suelo, efectúa la acción de asir las vestiduras, mientras el izquierdo aún permanece fuerte y firme, en aras a soportar el peso del cuerpo. El volumen del tronco y los ajustados pliegues del sudario marcan la transición hacia las extremidades inferiores, cuyo movimiento se insinúa haciendo avanzar la rodilla diestra sobre su opuesta, invirtiendo la estabilidad y el equilibrio de la parte delantera.

La orientación de la cabeza, levantada y girada al igual que el rostro hacia el punto de mira del espectador, configura el recurso comunicativo que posibilita el diálogo mudo con el público. En virtud de esta premisa, la efigie no solo demanda la conmiseración de quien le observa, sino que, de manera subliminal, le sugiere la idea de una Pasión renovada perpetuamente, cada vez que la mirada se cruza con la de sus interlocutores, lo cual acaba descontextualizando la escultura del hecho histórico que sirve de base argumental a la escena, haciéndola trascender a un plano atemporal.

Estilísticamente, el *Cristo del Mayor Dolor* denota el expresionismo barroco y lacerante generalizado en la estatuaria alto-andaluza por los seguidores de la familia de los Mora, uno de cuyos miembros, Diego de Mora, actuaría de formador de Carvajal en su taller granadino. El *riktus* jadeante, la pesadez de los párpados y el aspecto demacrado de la faz contrasta con el trazo delicado y la finura de las facciones. Muy efectista es la apariencia mojada de la barba recortada y los mechones capilares, los cuales se adhieren al bloque craneano, esparciéndose sobre los hombros en finas hebras humedecidas por el sudor y la sangre. Al abordar la interpretación del desnudo, el artista incurre en una brutal antítesis plástica, inherente a las funciones persuasivas de la talla y a los convencionalismos y códigos icónicos vigentes. El modelado terso de la anatomía se contrapone a la impronta tétrica y escalofriante de las carnaciones a pulimento, claras y rosáceas, surcadas con profusión de veladuras púrpuras y amoratadas que recrean, de modo estremecedor, las múltiples heridas.

En este punto, cobra especial relieve la justificación del tema por las fuentes literarias que describen los tormentos de aquel *joven elegante, nobilísimo y santísimo totalmente flagelado y cubierto de sangre y cardenales*, del que hablara Ludolphus de Saxonía en su celebrada *Vita Christi Cartuxano*. De ahí, que la secuencia escenificada por el Cristo del Mayor Dolor, sin contradecir la verosimilitud de los textos oficiales, sea, ante todo, una circunstancia intuida por

los exégetas especialmente recomendable como motivo de reflexión personal. Con este sentido se recoge en las *Meditaciones de la Pasión* del Pseudo Buenaventura (14), el *Tratado de oración y Meditación y Devoción* (1533) de San Pedro Alcántara (15), los *Exercicios espirituales* (1612) del cartujo Antonio de Molina (16) y las *Meditaciones de los Misterios de nuestra Santa Fe* (1605) del jesuita Luis de la Puente, quien no se resiste a pensar que, una vez *acabada esta justicia, tan injusta y despiadada (...) <Cristo> quedó molido con los golpes, y enflaquecido por la mucha sangre que había vertido por las llagas, es de creer que caería en tierra* (17). De esta manera, la temática de referencia se imbrica con un afán pietista compartido al unísono durante el Barroco por artistas y mentores, los cuales no contentos con someter a Cristo a los dolores producidos por los golpes de los verdugos, procuraron hacerlo objeto de la vejación que implicaba el ir arrastrándose, agobiado, en pos de la túnica con la que cubrir su desnudez. Emile Mâle ha ratificado magistralmente que estos asuntos deben toda su argumentación a la literatura mística del XVII y sus precedentes medievales, señalando, de modo más puntual y concreto, la desgarradora imprecación incluida por Alvarez de Paz en el libro de sus *Meditaciones* (1617):

Desatado de la columna, Tú caes en tierra, a causa de tu debilidad. Estas tan 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 (18).

Lógicamente, los pintores y escultores anteriores a Andrés de Carvajal no pudieron sustraerse a tan conmovedor pasaje. Con mínimas variantes iconográficas respecto a la imagen antequerana pueden citarse, entre otros testigos plásticos, los lienzos de Bartolomé Esteban Murillo en el Krannert Art Museum de Champaign (Illinois), Fogg Museum de Cambridge (U.S.A.) y el Museum of Fine Arts de Boston. Sin embargo, los precedentes directos de la obra de la colegiata

- (14) BUENAVENTURA. *Obras II: Jesucristo en su Ciencia divina y humana, Jesucristo árbol de la vida, Jesucristo en sus Misterios: 1) En su infancia, 2) En la Eucaristía, 3) En su Pasión*, Madrid 1946, 778: «Desatado de la columna el 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».
- (15) PEDRO DE ALCANTARA *Tratado de Oración, Meditación y Devoción*, Madrid 1731, 130.
- (16) MOLINA, A. *Exercicios espirituales. De las excelencias, provecho y necesidad de la oración mental*, Barcelona 1776, 531-32.
- (17) Citado por MARTINEZ MEDINA, F.J. *Cultura religiosa en la Granada Renacentista y Barroca (Estudio iconológico)*, Granada 1989, 296.
- (18) Citado por MÂLE, E. *El Barroco. El Arte Religioso del siglo XVII*, Madrid 1985, 212.



de San Sebastián vienen de la mano de la desaparecida escultura de José de Mora de la iglesia granadina del Salvador y, sobre todo, de la imagen tallada por el maestro de Carvajal, Diego de Mora, conservada en la clausura del Convento granatense de las Carmelitas Descalzas. A su vez, los mencionados ejemplares, parecen derivar del prototipo de tamaño natural creado por Alonso de Mena, perdido en el incendio del templo de la localidad giennense de Alcalá la Real, considerado sin antecedentes escultóricos (19). Por su parte, Alonso Cano en un dibujo del Museo del Prado, Zurbarán en el lienzo de la parroquia del Carmen de Jadraque (Guadalajara) fechado en 1661 y Luis Salvador Carmona en la soberbia escultura de la Clerecía de Salamanca (1760), también reflejaron el mismo instante, con la salvedad de mostrar a Cristo de pie en lugar de agachado.

Para terminar con la relación de variaciones iconográficas del episodio, debemos remitirnos al lienzo anónimo del siglo XVI, conservado en la iglesia de San Miguel de Andújar (Jaén), donde el anónimo autor añade un tormento añadido a la humillante escena, como es el de la estremecedora súplica dirigida por Cristo a los verdugos para que no le obliguen a seguir reptando tras la túnica, que aquéllos van alejándole cada vez más.

## 2. LA OPTICA CULTA

Apenas había transcurrido un lustro de encontrarse expuesto en San Sebastián, cuando la impronta del Cristo del Mayor Dolor circulaba y era perfectamente conocida en todo el ámbito antequerano. En efecto, la escultura vió extenderse rápidamente su devoción a través de una serie de estampas grabadas, que el propio Cabildo colegial encargó y difundió, a partir de 1775, como parte de las iniciativas encaminadas a crear en torno suyo la apetecida aura taumátúrgica.

Ciertamente, la talla presentaba una manifiesta proclividad para canalizar con éxito el propósito de los capitulares, no sólo por el trasfondo sentimental y conmovedor de su iconografía, sino por el talante eminentemente cristocéntrico de la misma. En efecto, hasta finales del siglo XVIII en que la devoción multitudinaria a las imágenes de Cristo decrece, y en algunos casos se agota, estos temas habían sido la manifestación tangible de una oleada de piedad y milagrería, sedimentada en un nuevo estrato de protectores comunitarios. De esta manera, como acertadamente apunta William A. Christian Jr.: *lo que había comenzado como devoción*

(19) GOMEZ MORENO, M<sup>a</sup>. E. *Escultura del siglo XVII. Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte hispánico*, XVI, Madrid 1963, 189 y 192.

*penitencial a finales del siglo XV, un intento de sustituir el castigo divino previsto por sufrimientos personales, se convirtió en el siglo XVII en una nueva serie de fuentes de auxilio divino* (20). En consecuencia, el objetivo del Cabildo Colegial no parecía ser otro que el llevar a cabo la integración de la escultura donada por Carvajal en el seno de la comunidad. Es decir, procurarle un lugar de privilegio en el panteón particular de ese entorno rural, cuyo dominio y gobierno espiritual correspondía, precisamente, a dicha corporación.

La empresa debió ser tan prioritaria para los cabildantes que éstos determinarían no reparar en gastos ni escatimar esfuerzos para conducirla a buen puerto. Al acudir directamente a la Corte los comitentes se procuraban los servicios de artistas cualificados en la elaboración de las estampas. No sorprende este comportamiento, pues frente a la extraordinaria calidad alcanzada por el grabado en focos como Madrid o Levante, la actividad de este campo en Málaga hubo de ser mínima, toda vez que sus necesidades editoriales eran cubiertas por talleres de otras provincias (21). Cuanto más en un encargo de la importancia emblemática del analizado, lo cual confirma la tendencia de los comitentes malacitanos a apostar por los talleres foráneos cuando se trataba de la consecución de obras gráficas de enjundia, según comprobamos en ejemplos de promoción local tan significativos y señeros, como los *diseños de la Catedral de Málaga* del arquitecto Antonio Ramos, grabados por el mallorquín Francisco Muntaner en 1784, o la *Aparición de la Virgen de la Victoria a San Francisco de Paula*, acometida en 1757 por el valenciano Manuel Monfort, según dibujo del escultor malagueño Fernando Ortiz (22).

Sin embargo, en los grabados del Cristo del Mayor Dolor, la participación local quedaría completamente excluida, al ocuparse de su ejecución dos artistas residentes en la Villa y Corte de Madrid: el pintor y dibujante Antonio González Velázquez (1723-1794), responsable del diseño e «*invención*» y uno de los sobrinos del escultor Luis Salvador Carmona, Manuel Salvador Carmona (1734-1820), quién junto a su hermano Juan Antonio (1740-1805) encarnan las más altas cotas del grabado dieciochesco español (23). Por cierto, que la colaboración de Antonio

(20) CHRISTIAN Jr., W.A. *Religiosidad local en la España de Felipe II*, Madrid 1991, 245.

(21) SANCHEZ LOPEZ, J.A. «La imagen de las Hermandades y su Iconografía: Litografía y grabado», AA.VV. *Patrimonio Artístico de las Cofradías*, Málaga 1990, 129-30.

(22) ROMERO TORRES, J.L. «Fernando Ortiz. Aproximación a su problemática estilística», *Boletín del Museo Diocesano de Arte Sacro*, 1-2, 1981, 152-53.

(23) Cfr.: GARCIA GAINZA, M<sup>o</sup>C. *El escultor Luis Salvador Carmona*, Navarra 1990, 121-25; CARRETE PARRONDO, J. *El grabado a buril en la España Ilustrada: Manuel Salvador Carmona*, Madrid 1989 y CARDERERA, V. *Manuel Salvador Carmona*, Valencia 1950.

González Velázquez con los hermanos grabadores, lejos de limitarse a ocasiones esporádicas, se mantuvo con relativa frecuencia al suministrarles aquél los dibujos de numerosas obras; entre las cuales descuella la orla del título académico, expedido por la Real de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, que sería grabada por Manuel y la serie de los *Flos Sanctorum* de Pedro de Rivadeneyra, cuya materialización proyectaba llevar a cabo Juan Antonio (24).

La autoría y cronología de la estampa del Cristo del Mayor Dolor se documenta en la inscripción al borde del margen inferior del dibujo, donde se constata haber sido *«Inventado por D. Antonio Velázquez. Año 1775. Gravado por D. Manl. Salvador Carmona»*. Uno y otro artista aportaron sus peculiares y particulares aptitudes a una interpretación iconográfica dotada de un esmerado acabado pero, asimismo, de una función simbólica tan específica, como la de transmitir la visión oficial y «culta» y las ventajosas condiciones espirituales «ofertadas» a sus potenciales devotos por la carismática talla antequerana. Por tal razón el texto que acompaña la representación visual de la *«Dolorosa Imagen de Jesus,/ que con título del Mayor Dolor se venera en el Tras-Coro de la Sta./ Iglesia Insigne Colegial de la Ciudad de Antequera»*, incluye una ingeniosa apostilla «publicitaria» donde se advierte al comprador de la estampa que *«El Illmo. Sr. Obispo de Málaga concedió 40 días de indulgencia a quien rezase un Credo a esta Ssma. Imagen. y su Estampa con devoción»*.

En consecuencia, la remisión de la pena temporal que vincula el reclamo de las indulgencias al complejo asunto del Purgatorio y, por extensión, a los sufrimientos padecidos por el alma con antelación a la purificación final, ya no es desempeñada en exclusiva por el icono sino que, por ende, la imagen impresa disfruta de las mismas prerrogativas y atribuciones «mágicas» que el original. Una lectura antropológica de esta circunstancia nos remite al afán por concretizar en la imagen de referencia un conjunto de reacciones colectivas de petición, esperanza, agradecimiento y súplica que, con todo derecho, se hacen extensivas a su simulacro. David Freedberg ha sido tajante al reconocer en tales fenómenos una cuestión que

no sólo tiene que ver con el orgullo local o con un buen sentido de la economía; en lo más profundo tiene relación con el hecho de que las imágenes son objetos que podemos ver y presentan una apariencia

(24) ARNAIZ, J.M. «El álbum de Vicente Camarón y otros dibujos españoles inéditos», *Academia*, 67, Madrid 1988, 181-82; RODRIGUEZ MOÑINO, A. Y LORD, A. E. «Juan Antonio Salvador Carmona, grabador del siglo XVIII (1740-1805)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 56, 1952, 47-86 y AA.VV. *Catálogo General de la Calcografía Nacional*, Madrid 1987, nos. 475-84.

externa variada. Aun cuando se las considera mediadores idóneos entre los hombres y lo que ellas representan, las imágenes son siempre unos mediadores muy específicos y diferenciados: como si su poder residiera totalmente en su particularidad visual (25).

La tipología del grabado analizado se encuadra bajo la serie de estampas, concebidas a modo de «*Verdadero Retrato*» de una determinada imagen pasionista. Suscribe, por tanto, el concepto de la estampación barroca de reproducir la talla en una lámina de formato variable, cuya pretensión es reflejarla en todo su bulto redondo y con la máxima verosimilitud y parecido físico posibles respecto al original, en unión a otro conjunto de detalles fisionómicos, icono-gráficos u ornamentales que le sean distintivos (26). En el ejemplo estudiado, el conjunto descansa sobre un sólido basamento clásico de perfiles rectos. En el espacio central se abre una elegante cartela ovalada, sustentada por robustas volutas y rodeada de exuberantes guirnaldas de hojas de roble trenzadas con cintas y sendas prolongaciones, rematadas en rosetones de gran vistosidad, que se dejan caer por ambos lados.

La superficie de la cartela constituye el soporte idóneo para ubicar un texto versículo, escrito en letras capitales romanas: «O VOS OMNES/QUI TRANSITIS PER VIAM,/ ATTENDITE ET VIDETE,/ SI EST DOLOR/ SICUT DOLOR MEUS» («*Oh vosotros cuantos pasáis por el camino, mirad y ved si hay dolor comparable a mi dolor.*») (27). Además de justificar teológicamente la advocación del Cristo antequerano dicho versículo, correspondiente a las *Lamentaciones de Jeremías*, se halla infundido de una extraordinaria dimensión iconológica, doctrinal y persuasiva, en tanto lleva implícita una prefigura bíblica de los sufrimientos de la Pasión. A la vez, significa una desgarradora imprecación lanzada por la propia escultura a la consideración del espectador, en demanda de su conmiseración y con la esperanza de despertar su remordimiento, en la misma línea de esa «expresión desbordante y comunicativa», advertida por Orozco en el discurso emblemático de la plástica barroca española (28). La presencia de las hojas de roble refuerza y refrenda ideológicamente tales premisas, pues el simbolismo cristológico de dicho árbol remite, por su solidez y duración, a la fuerza de la fe y de la virtud, así como a la resistencia cristiana

(25) FREEDBERG, D. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid 1992, 150.

(26) AA.VV. *Estampas. Cinco Siglos de imagen impresa*, Madrid 1982 y SANCHEZ LOPEZ, J.A. «La imagen», 131-32.

(27) *Lamentaciones de Jeremías*, 1, 12.

(28) OROZCO DIAZ, E. *Manierismo y Barroco*, Madrid 1981, 85-88.

frente a la adversidad ejemplificada en el título de la efigie esculpida por Carvajal (29).

En el antependio del basamento Manuel Salvador Carmona y Antonio González Velázquez dispusieron dos rollizos angelotes de impronta italianizante sorprendidos en graciosas actitudes gestuales. Uno y otro son los elementos tenants que presentan al público una selección de las *Arma Christi* o *Improperia*; es decir, las herramientas o instrumentos de la Pasión que han hecho posible el cumplimiento de la Redención y el triunfo de Cristo (30). La colocación de estos atributos en manos de estos émulos de *putti* vinculan su iconografía a la de los *ángeles-virtud*, descritos en el *De Coelesti Hierarchia* del Pseudo Dionisio Aeropagita, como aquellos espíritus perfectos que por hallarse infundidos encarnan la fortaleza viril, inquebrantable en todo obrar, de la potencia supraesencial de la Divinidad. En consecuencia, ostentan filacterias, tarjetas y cartelas alusivas a la victoria del Bien y a la derrota del Mal (31).

Sentado en el extremo izquierdo del basamento, un ángel observa detenidamente y juguetea, con sonrisa un tanto maliciosa, con el mango del *flagelum*. Junto a él, también aparece el recipiente del vino mirrado que los verdugos daban a beber a los condenados a la pena de Crucifixión para mitigar su sufrimiento y que Cristo rechazaría. Al otro lado del pedestal, un segundo angelote, esta vez de pie y en pose de marcado *contrapposto*, se enjuga el llanto con un pañuelo mientras dirige su mirada lastimera hacia la lanza del centurión Longinos, causante de la llaga mística del costado de la que brotaría sangre y agua. A sus pies y, sobre una bandeja, figura la esponja empapada en hiel y vinagre que un sayón (llamado *Stephatón* por tradiciones apórficas) acercó a los labios del Crucificado, hincada en una rama de hisopo, para saciar su sed.

Elevado sobre una grada se ostenta la urna, encuadrada por elegante moldura de hojas de acanto, en cuyo interior despunta el «retrato», de morfología bastante dulcificada, del Cristo del Mayor Dolor. Sobre la vitrina, descuella una estilizada cartela de rebordes apergaminados timbrada por la corona de espinas y rodeada de una diadema de rayos solares, que aloja las iniciales del anagrama salvífico

(29) PEREZ RIOJA, J.A. *Diccionario de Símbolos y Mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*, Madrid 1988, 370.

(30) REAU, L. *Iconographie de L'Art chrétien. Tome Second: Iconographie de la Bible II Nouveau Testament*, París 1957, 508-09 y TIMMERS, J. J. «Arma Christi», AA. VV. *Lexicon der christlichen Ikonographie I: Allgemeine Ikonographie A-E*, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968, cols. 183-87.

(31) AA.VV. *Tesoros Ocultos II de las Hermandades de Sevilla*, Sevilla 1985, s/p. y PSEUDO DIONISIO AEROPAGITA. *Obras completas*, Madrid 1990, 154 y 182.

IHS: *IESUS HOMINUM SALVATOR* ó *IN HOC SALUS*. De la parte trasera del blasón, penden guirnaldas de laurel esparcidas por las paredes laterales de la urna en señal inequívoca del honor, la gloria y la inmortalidad del protagonista.

Los elementos iconográficos descritos se inscriben en una monumental estructura arquitectónica de gusto neoclásico, acorde al talante academicista de los creadores de la estampa. Gigantescos pilares de orden jónico, con decoración de guirnaldas de flores en los capiteles, sustentan un robusto arquitrabe surcado por cintas de ovas y perlados. El dominio de la perspectiva y el claroscuro permite a los autores recrearse en efectos ambientales y atmosféricos, que delimitan para la imagen un espacio físico real, acorde con las pretensiones de verismo y convencimiento de la estampa. El delicado manejo del buril hace conseguir a Manuel Salvador Carmona multitud de matices plásticos a la hora de imprimir corporeidad y riqueza textural, tanto a la arquitectura como a los personajes, a lo que se une un tratamiento perfecto de las sombras, mediante el que insinúa efectos de profundidad y volumen.

La perfección de la que hacían gala los grabados contribuiría al rotundo éxito de la iniciativa astutamente preparada por los canónigos de San Sebastián. Con tan inmejorable carta de presentación, la talla se equiparaba en categoría y en dignidad a las más afamadas del Reino, lo cual lograba afianzar su posición frente a las devociones seculares del entorno antequerano. Así lo prueban las sucesivas series de estampas publicadas a instancias del Cabildo, si bien es cierto que dichas secuelas, de las que conocemos hasta tres versiones, jamás lograrían superar la hermosura y las calidades de la «imagen culta» del Cristo del Mayor Dolor acuñada por Manuel Salvador Carmona y Antonio González Velázquez. En una colección particular de Antequera, se conserva una calcografía, que cabe entender como copia posterior mas bien mediocre y muy simplificada del grabado de 1775 (32). A la tosquedad de los motivos, se une la supresión del interior arquitectónico, al igual que una merma ostensible de las calidades pictóricas del original, por mor del rudimentario tratamiento presentado por los fondos y el abusivo grosor de los perfiles. En el margen inferior derecho, consta la leyenda: «*J.M. Martín, ft.*», identificable con la firma del grabador sevillano José

(32) Queremos mostrar nuestro agradecimiento a D. Raúl Díez de los Ríos por haber puesto a nuestra disposición los grabados de su propiedad; gratitud que hacemos extensiva a nuestro buen amigo D. Francisco Torres Ruiz, a D. José Escalante Jiménez, responsable del Archivo Histórico Municipal de Antequera y a D<sup>a</sup> Trinidad García Herrera, directora del Museo de Artes y Costumbres Populares de Málaga, por su inestimable colaboración.

María Martín, dedicado habitualmente a la estampa de devoción y de quien se conoce una *Concepción* por pintura de Murillo, realizada en 1832 (33).

### 3. LA OPTICA POPULAR

El prestigio del Cristo del Mayor Dolor debió obligar al Cabildo Colegial a proseguir las emisión de estampas grabadas. Sin embargo, en tiradas posteriores a la de 1775, la corporación desestimó reproducir el prototipo de Manuel Salvador Carmona. En su lugar se daría curso a una interpretación distinta más acorde a los gustos populares y elaborada por modestos artífices andaluces. De las versiones que configuran la óptica «popular» de la iconografía analizada, solo una, la firmada por «*Ribera en Gran. a.º. 1792*» nos proporciona su datación cronológica, la cual participa de lleno de los parámetros barrocos que todavía permanecían a flor de piel entre amplias capas del público. Por otra parte, su misma configuración aparece como una prueba palpable del conservadurismo e inmovilismo que sacuden las manifestaciones plásticas dirigidas a un público masivo. Bialostocki ha sid claro al sentenciar:

Las transformaciones iconográficas significan vida, cambio, movimiento, renovación, en oposición a las fuerzas de la tradición, de la inercia, o de la inmovilidad. El arte popular, ni el individual ni el tradicional, apenas presenta transformaciones iconográficas, o sólo en una medida muy escasa. Las imágenes de este arte son transmitidas con muy pocos o ningún cambio (34).

La composición de la estampa de Ribera es prácticamente similar a la versión «cult», si bien convenientemente adaptada a los moldes y esquemas decorativos impuestos por tan drástica y nueva orientación estilística. En este caso, el basamento pierde la consistencia rectilínea y se asemeja a una ampulosa mesa de altar recubierta de ampuloso follaje de hojas y tallos de acanto inflados de savia, sustentados por ángeles niños en actitud compungida. En el espacio central despunta una cartela rematada por una cabeza de querubín, de donde cuelgan guirnaldas de rosas, violetas y otras especies florales, las cuales crean un efecto envolvente en torno al blasón integrado por los tres clavos y la corona de espinas a su alrededor.

(33) CARRETE PARRONDO, J. «El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada», AA.VV. *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*, 594.

(34) BIALOSTOCKI, I. *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las Artes*, Barcelona 1973, 111-12. Véase también el artículo de F.J. PALOMO DÍAZ. «Metodología para una investigación en el Arte Popular», *Jábega*, 50, 1985, 235-40.

Sobre los extremos apilastrados del pedestal, se ubican dos cabezas de querubín, a modo de hermas, orientadas simétricamente en insulsa actitud contemplativa. La urna también se «enriquece» ornamentalmente, con profusión de molduras, cornisas y perfiles alabeados, golpes de talla y cresterías de rocallas espumosas, entrelazadas con flores. En el cénit de las crestería otra cartela de rocalla con rebordes asimétricos aloja el texto bíblico de Jeremías, impreso en letra cursiva y flanqueado por dos angelotes, de los cuales uno contempla, ensimismado, un clavo. Al igual que su homólogo, el sol con el anagrama IHS preside la composición. Una nota que introduce cierta «novedad» en la iconografía del grabado, viene de la mano del simplista y torpe ejercicio de perspectiva plasmado en el interior de la urna. La evocación de los soportes columnarios y bóvedas del Pretorio produce un efecto acumulativo y agobiante sobre la figura del protagonista, el cual se ve sorpresivamente atrapado en un angosto laberinto arquitectónico desproporcionadamente exiguo en relación a su escala. Nada más lejos del criterio racionalista y la armoniosa vertebración respirada por todos y cada uno de los elementos de la estampa de 1775, cuya versión «popular» se decanta por una declarada ingenuidad iconográfica, un sentimentalismo fácil y epidérmico, un decorativismo profuso y una ejecución mediana y bastante próxima a la mayor parte de realizaciones gráficas a las que la vista del público estaba acostumbrada.

De fecha algo posterior a la del granadino Ribera debe ser la calcografía firmada por «Torres» que la repite, de manera sumaria y rudimentaria, con la salvedad de introducir alguna variante en el texto descriptivo (35). Pese a las diferencias estilísticas, su hechura puede adscribirse al grabador Francisco de la Torre, activo en Antequera en 1784 y en Málaga entre 1785-1800. A dicho autor se atribuye un grabado de la imagen de Jesús Nazareno de la Sangre, titular de la Archicofradía de la Vera-Cruz radicada en la iglesia franciscana de San Zoilo de Antequera, datado en 1784 y firmado con la inscripción «Torre Fecite» (36).

(35) «Dolorosa Imagen de Jesús, que con título del Mayor Dolor se venera en su Capilla de la/ Sta. Iglesia Insigne Colegial de Antequera».

(36) CASCALES AYALA, M. «Un grabado desconocido de Nuestro Padre Jesús de la Sangre de la Cofradía de los Estudiantes», *Pregón*, 1989, s/p.





1. Andrés de Carvajal y Campos: *Cristo del Mayor Dolor* (1771). Colegiata de San Sebastián (Antequera). Foto: Durán.

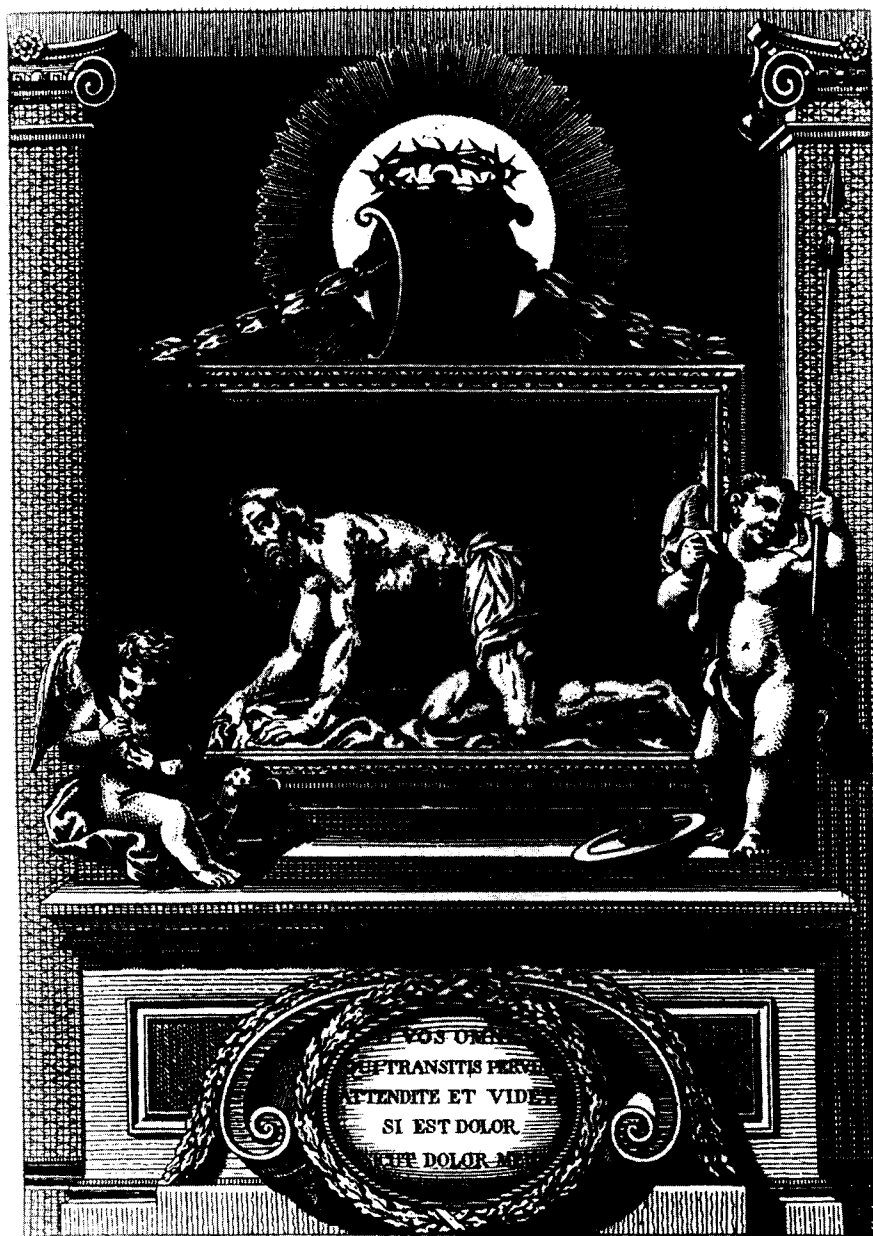


2. Andrés de Carvajal y Campos: *Cristo del Mayor Dolor* (1771). Vista del conjunto. Foto: Durán.



**DOLOROSA IMAGEN DE JESUS.**  
*Que con título del Mayor Dolor se venera en el Iras Coro de la S<sup>ta</sup>  
Antesna de la Catedral de la Ciudad de Antequera.*

3. Antonio González Velázquez (diseño) y Manuel Salvador Carmona (grabado): *Cristo del Mayor Dolor* (1775). Museo de Artes y Costumbres Populares (Málaga).



### DOLOROSA IMAGEN DE JESUS.

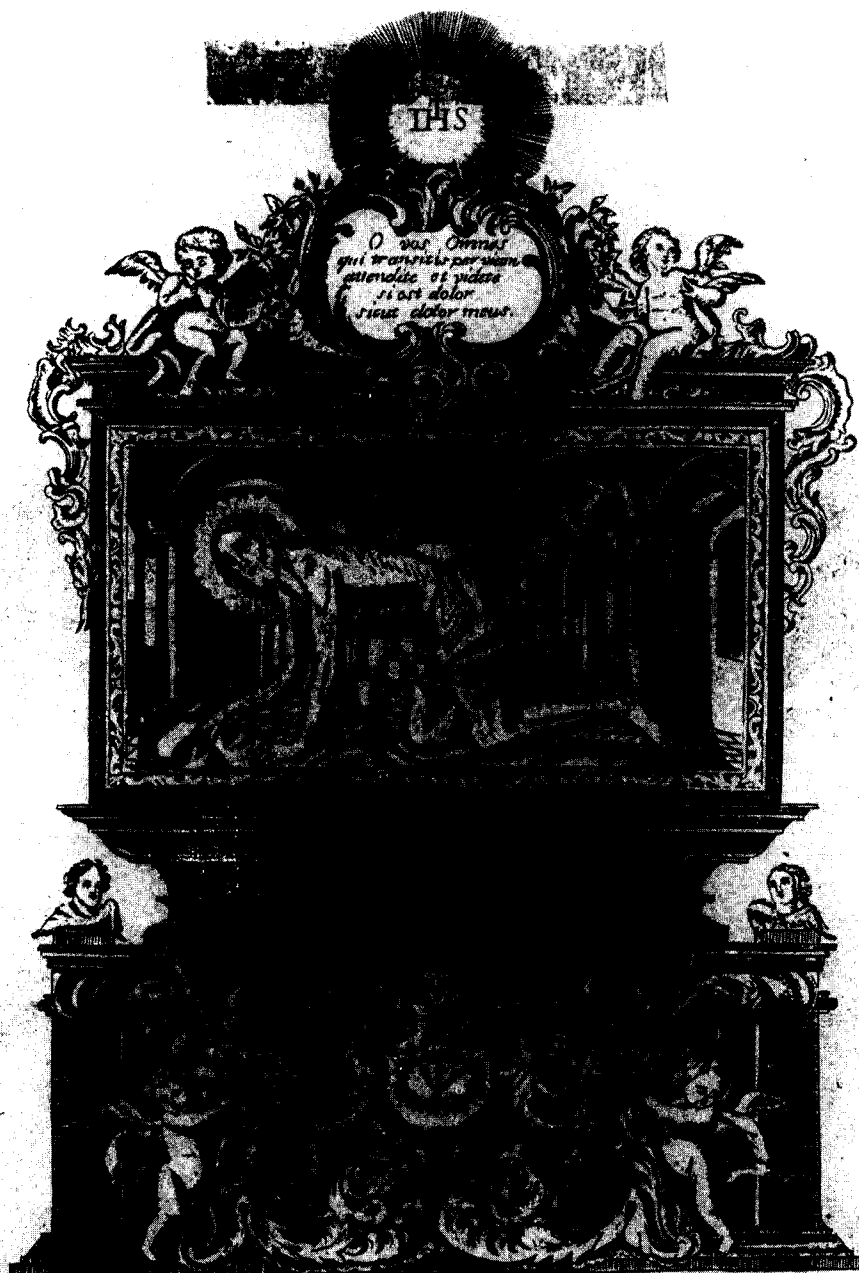
*Que con título del Mayor Dolor se venera en el Tras-Coro de la S.<sup>ta</sup> Iglesia Insigne Catedral de la Ciudad de Antequera.*

*En la casa de D. Blas de Medina, conocido por el nombre de Sancho, se guarda un Cristo de esta Santa Imagen, y así. Esta copia.*

4. J.M. Martín (José María Martín?): Cristo del Mayor Dolor (s. XVIII-XIX). Colección particular de D. Raúl Díez de los Ríos (Antequera).



5. Ribera: *Cristo del Mayor Dolor* (1792). Museo de Artes y Costumbres Populares (Málaga).



*Dolorosa Imagen de Jesus que con título del Mayor Dolor se venera en su Capilla de la  
S.<sup>a</sup> Iglesia Insigne Colegial de Antequera  
Torres.*

6. Torres (¿Francisco de la Torre?): *Cristo del Mayor Dolor* (s. XVIII-XIX). Colección particular de D. Raúl Díez de los Ríos (Antequera).