

# HISTORIA DEL ARTE

# EL CRISTO DEL PERDÓN. ORIGEN E ICONOGRAFÍA<sup>1</sup>

CLEMENTINA CALERO RUIZ  
DOMINGO SOLA ANTEQUERA

---

<sup>1</sup> Este artículo se origina en la ponencia presentada por los autores en el *XVI Coloquio de Historia Canario-Americana*, celebrado en Las Palmas de Gran Canaria en octubre de 2004, bajo el título: «Sangre y martirio. Pasión e Inquisición en la plástica canaria del siglo XVII».

Durante la Contrarreforma, el carácter doloroso de las escenas pasionistas reapareció más patético y dramático de como lo había sido en el siglo XV<sup>2</sup>; de esta manera surgió un arte, el contrarreformista, que *exaltaba la visión, el éxtasis, el martirio, que horrorizaba a la cristiandad al mostrarle la horrible figura de la muerte, y que, por lo tanto, no podía dejar de conmover la sensibilidad a la hora de contar la Pasión*<sup>3</sup>, siendo así que, para representar el sufrimiento y el martirio, los artistas del siglo XVII ahondarán en lo más profundo del sentimiento humano, y con sus obras pretenderán mover el alma humana a la devoción<sup>4</sup>.

Algunas de estas fórmulas fueron definidas en el Concilio de la Reforma Católica reunido en Trento en 1545. En la última sesión celebrada los días 3 y 4 de diciembre de 1563, se promulgó un corto decreto sobre el culto a los santos, sus reliquias<sup>5</sup> y sus imágenes<sup>6</sup>. Este documento no es –como pudiera pensarse– un «decreto sobre las imágenes», aún cuando afectase al problema de los santos, considerados como los intermediarios de la fe, pues como indica en su *Discorso* (1582) Gabriel Paleotti: *las imágenes son instrumentos para unir a los hombres*

---

<sup>2</sup> CHECA, Fernando y MORÁN, José Miguel (1986): *El Barroco*. Ed. Istmo. Madrid, pp. 227-229.

SEBASTIÁN, Santiago (1981): «El arte al servicio del dogma», en ídem: *Contrarreforma y Barroco*. Ed. Alianza Forma, Madrid, p. 145.

<sup>3</sup> MÂLE, Emile (2001): *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Ed. Encuentro, Madrid, p. 246.

<sup>4</sup> OROZCO DÍAZ, Emilio (1994): *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la Mística del Barroco* (2 vols.). Vol. II. Edición, introducción y anotaciones de José Lara Garrido. III. *Mística, Plástica y Barroco*. Publicaciones de la Universidad de Granada, pp. 363-369.

<sup>5</sup> GARCÍA GARCÍA, Bernardo (1999): *El ocio en la España del Siglo de Oro*. Ed. Akal, Madrid, p. 52.

<sup>6</sup> BLUNT, Anthony (1990): *La teoría de las Artes en Italia (del 1450 a 1600)*. Ed. Cátedra, Madrid, pp. 115-141.

con Dios<sup>7</sup>; idea que comparte Francisco Pacheco cuando afirma en su *Arte de la pintura* (1649) que, el fin principal de las imágenes cristianas era *persuadir a los hombres a la piedad y llevarlos a Dios*<sup>8</sup>. Partiendo de estos postulados, Víctor Stoichita afirmaba que los teóricos contrarreformistas habían elaborado una retórica muy meditada, diferenciando entre el pintor *puro artefice* del que era un *artefice cristiano*. Para el primero, su fin era la semejanza, de modo que practicará un arte puro, mientras que el segundo ejecutará un arte sagrado, porque su finalidad será la persuasión<sup>9</sup>.

Con el objeto de hacer cumplir de modo estricto las normas conciliares, los obispos harían las veces de censores, procurando que en los templos no se colocaran ni imágenes, ni iconografías nuevas que pudieran inducir a error dogmático a los fieles<sup>10</sup>; siendo de este modo como se precisó la doctrina, insistiéndose en que la imagen no era un objeto de adoración en sí misma, sino el original en ella representado<sup>11</sup>. La Iglesia no estaba en contra de las imágenes, sino en contra del abuso que se hacía de ellas tanto por parte de determinados sectores del clero como del pueblo llano<sup>12</sup>; y

<sup>7</sup> PALEOTTI, G. (1961): *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*. Ed. de Paola Barocchi: *Trattati d'arte del Cinquecento*, t. II. Bari, p. 215.

<sup>8</sup> PACHECO, Francisco (1990): *El Arte de la pintura*. Ed. de B. Bassegoda i Hugas, Madrid, p. 563.

<sup>9</sup> STOICHITA, Víctor I. (1996): *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Alianza Forma, Madrid, p. 25.

<sup>10</sup> GÁLLEGO, Julián (1984): *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Ensayos Arte Cátedra, Madrid, pp. 182-187.

<sup>11</sup> OROZCO DÍAZ, Emilio (1993): *Mística, Plástica y Barroco. Estudios complementarios. Trento y el Arte*, en ídem: *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la Mística del Barroco. II*. Publicaciones de la Universidad de Granada, pp. 341-347.

<sup>12</sup> FREEDBERG, David (1992): «Idolatría e iconoclasia», en ídem: *El poder de las imágenes*. Ed. Cátedra, Madrid, pp. 447-448. (...) *Una imagen es, en resumidas cuentas, un recordatorio: constituye para los iletrados lo que un libro para los cultos, y la palabra significa para el oído lo que la imagen para la vista. Esto resume el enfoque a través de los sentidos, pero la mente es la que nos permite captar la imagen. Recordemos que Dios ordenó que se construyera un arca con madera que no se pudriera, dorada por dentro y por fuera y que se introdujeran en ella las tablas de la ley, todo ello para recordar lo que había sucedido. ¿Qué era eso sino una imagen visual, con más fuerza que cualquier sermón? Y ese objeto sagrado no se colocó en un lugar sombrío, sino que se expuso a la vista de todos, de modo que cada vez que alguien lo mirara, le rindiera honores y adorara a Dios que, a través de su contenido, les había comunicado sus deseos. No adoraban, por supuesto, los objetos en sí, sino que gracias a ellos recordaban las maravillosas obras de Dios y veneraban a ese Dios de cuyas obras habían sido testigos. Juan Damasceno: *Oratio I* (en PG, 94, col. 1248 C-D).*

para conseguir que estas ideas triunfaran, España aportó dos instrumentos fundamentales: la Compañía de Jesús y la Inquisición<sup>13</sup>.

En este sentido, una de las mejores iconografías que ejemplifica el triunfo de la Redención sobre la muerte y el pecado, o lo que es lo mismo el triunfo del Bien sobre el Mal, será la del *Varón de Dolores*<sup>14</sup>. De su extrapolación deriva la representación de la prensa, el molino y la fuente mística: la prensa sería la cruz, temática extraída de un texto de Isaías, que aparece incorporada a los Oficios del Viernes Santo, aludiéndose a ella en la misa<sup>15</sup>, donde Jesús se auto-definía como pan y vino, de modo que *el vino sería la imagen de la sangre que se extrae del racimo, es decir, del cuerpo de Cristo, prensado por los judíos en el lagar de la cruz*<sup>16</sup>. Si bien las primeras representaciones que recogían esta iconografía eran pasionistas, a partir del siglo XV se convertirán en eucarísticas, lo que haría que la prensa mística derivara en el *Varón de Dolores*. Efectivamente, para los místicos, Jesús era un lagarero que pisaba uvas en una prensa movida por el Padre y el Espíritu Santo, cuyo vino, transformado en sangre, se convertía en hostias, tal como lo grabó Alberto Durero en su *Psalmódia Eucarística*<sup>17</sup>. El molino –por su parte– también tiene sentido pasionista, aunque su origen es francés, y se generalizó en los países germánicos a partir del medievo<sup>18</sup>; mientras que la fuente mística, al margen de inspirarse en el Apocalipsis de san Juan, también de-

---

<sup>13</sup> CAÑEDO ARGÜELLES, Cristina (1982): *Arte y teoría: la Contrarreforma y España*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo.

SARABIA, Crescenciano (1960): «Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Valladolid, t. XXVI, pp. 129-132.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita (1989): «Pintura e Inquisición en Canarias», en AA.VV.: *Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas del Primer Coloquio de Iconografía*. Fundación Universitaria Española, Madrid, t. II, segundo semestre de 1989, pp. 93-96.

EIMERIC, Nicolau y PEÑA, Francisco (1996): *El manual de los Inquisidores*. Introducción, traducido del latín al francés y notas de Luis Sala-Molins. Traducido del francés por Francisco Martín. Muchnik Editores, S.A., Barcelona.

<sup>14</sup> MATEO, Isabel (1993): «Temas paganos cristianizados», en AA.VV.: *La visión del mundo clásico en el arte español. Actas de las VI Jornadas de Arte*. Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez», Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C. Ed. Altapuerta, S.A., Madrid, p. 47.

TRADIGO, Alfredo (2004): *Iconos y santos de Oriente*. Traducción de Jofre Homedes Beutnagel. Electa Ed., Barcelona, p. 254.

<sup>15</sup> ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco (1990): *Tratado de iconografía*. Ed. Istmo, Madrid, p. 239.

<sup>16</sup> *Ibíd.*

<sup>17</sup> SEBASTIÁN, S. (1981): *Op. cit.*, pp. 167-169.

<sup>18</sup> ESTEBAN LORENTE, J. F. (1990): *Op. cit.*, pp. 239-240.

riva del *Cristo de Piedad*, cuya sangre llena una fuente de la que manan hostias<sup>19</sup>. De la mezcla de todas estas tipologías nacerá, por lo tanto, el prototipo iconográfico del *Cristo del Perdón*.

En el arte occidental, una de las primeras representaciones cruentas de Cristo, al margen de la pasión, fue la *Misa del papa san Gregorio Magno*. Este icono, que conoció una rápida difusión en Europa desde el siglo XV al XVIII, figuraba a un Cristo vivo, sangrante, dolorido, coronado de espinas y arrodillado, que mostraba los estigmas y las llagas de su cuerpo<sup>20</sup>. La tradición relata que así se le apareció al papa Gregorio cuando oficiaba misa en la basílica de Santa María la Mayor, en Roma. El motivo de la aparición fue tratar de convencer a una mujer incrédula de su presencia real en la hostia consagrada<sup>21</sup>. No obstante y pese a lo extendido de esta iconografía, su origen se basó en una leyenda que no surgió en la época del pontífice, sino muy *a posteriori*, puesto que no aparece recogida ni en *La Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine<sup>22</sup>, ni tampoco en *Los Hechos de los Santos o Acta Sanctorum* redactado por los Bolandistas<sup>23</sup>. Por lo tanto, y basándose en estas aseveraciones, Emile Mâle consideró que su origen estaba en un icono bizantino que fue traído de Oriente para la iglesia romana de la Santa Cruz de Jerusalén, en el siglo XII o XIII<sup>24</sup>.

---

<sup>19</sup> Ídem, p. 241.

<sup>20</sup> BIALOSTOCKI, Jan (1973): «Los temas de encuadre y las imágenes arquetipo», en ídem: *Estilo e iconografía. Contribución a una Ciencia de las Artes*. Barral Ed., Barcelona, pp. 111-121. Nos hallamos ante lo que se define como *imagen tipo* o *tema de encuadre*. Se denomina así a las imágenes que representan una determinada mentalidad, religiosa o no, con una intención claramente propagandística, ya que parten de unos presupuestos de claridad y legibilidad, lo que permite su seriación, llegando así más directamente al público.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma (1989): «Imágenes-tipo y *Modus Orandi*: las variantes iconográficas del santo en la pintura del Renacimiento español», en AA.VV.: *Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas del Primer Coloquio de Iconografía*. Fundación Universitaria Española, Madrid, t.II, segundo semestre de 1989, pp. 30-32.

<sup>21</sup> FREEDBERG, D. (1992): «Imágenes con vida: el valor de las visiones y de los cuentos», en ídem: *El Poder de las imágenes*. Op. cit., pp. 325-326.

<sup>22</sup> VORÁGINE, Santiago de la (1989): *La Leyenda Dorada* (2 vols.). Alianza Forma, Madrid, t. I, pp. 185-198.

<sup>23</sup> LAFUENTE, Henzo (2002-2005): *Diccionario religioso*. Los Bolandistas son jesuitas que entre los siglos XVII y XVIII se dedicaron a la publicación de vidas de los santos católicos. Suprimidos en 1773, reaparecieron esporádicamente al año siguiente y de nuevo en 1837. Actualmente existe un pequeño núcleo en Bélgica, que publicó un nuevo volumen en 1931.

<sup>24</sup> MÁLE, Emile (1908): *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France. Étude su l'iconographie du Moyen Age et sur sources d'inspiration*. Librairie Armand Colin, París, pp. 91-92.

Pese a que la Iglesia no veía el tema con muy buenos ojos, los artistas alemanes, franceses e italianos lo incorporaron rápidamente a sus repertorios, expandiéndolo por toda Europa, aunque al ser mal interpretada la visión papal se la identificó con un *Ecce Homo*<sup>25</sup>. La confusión se originó a partir del grabado de Durero *Varón de Dolores sentado*<sup>26</sup>, en actitud pensativa y melancólica<sup>27</sup>, modelo del que derivaron tipologías tales como el «Cristo de la Humildad y Paciencia», «Cristo de la Humildad», «Cristo de la Piedra Fría» o «Cristo Penseroso».

El grabado del maestro alemán, labrado en 1511, refleja la misa y la «aparición milagrosa» tal y como supuestamente sucedió, y sitúa al pontífice oficiando delante de un altar sobre el que está colocado el sepulcro abierto, en cuyo borde un Cristo sangrante apoya sus rodillas. Las caderas se cubren por el paño de pureza y la cabeza se corona de espinas, abriendo los brazos para mostrar los estigmas en las palmas de sus manos. A su espalda aparecen todos los símbolos asociados con la pasión, como la cruz con el flagelo, el látigo y el gallo –símbolo de las negaciones de Pedro–. En la cruz se apoya –además– la escalera, la lanza, el palo con la esponja empapada en hiel y vinagre<sup>28</sup> y el marti-

<sup>25</sup> MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, Domingo (1982): «Iconografía cristiana y alquimia: el Señor de la Humildad y Paciencia», en *Libro-Homenaje a Alfonso Trujillo*. Santa Cruz de Tenerife.

KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin y SAXL, Fritz (1991): *Saturno y la Melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Alianza Ed., Madrid, pp. 281- 284.

<sup>26</sup> VASARI, Giorgio: *Vidas de artistas ilustres*. Continuación de la tercera parte de las «vidas». Traducción del italiano por Agustín Blánquez, J. Farran y Mayoral, E. Molist Pol y Manuel Scholz. Con unas notas prologales de Emiliano M. Aguilera. Ed. Obras Maestras, vol. IV, Barcelona, 1957, pp. 21-24. En las pp. 23-24, se lee: « (...) no acabaría nunca esta *Vida* si yo tuviera que enumerar todas las historias que salieron de las manos de Alberto Durero. Por ahora es suficiente saber que después de haber entallado y dibujado las figuras, treinta y seis piezas en total, para una Pasión de Jesucristo, convino con Marco Antonio lanzar juntos al mercado dichas estampas; ello dio motivo a que cuando llegaron a Venecia se hicieran más tarde, en Italia, cosas maravillosas, basándose en su imitación (...) ».

<sup>27</sup> HERNÁNDEZ PERERA, Jesús (1945): «Iconografía española. El Cristo de los Dolores», en *Archivo Español de Arte*, n.º 105, Madrid, p. 54. El malentendido pudo derivar de las estampas grabadas por Alberto Durero del *Varón de Dolores sentado*, de los que resultan los *Cristos de la Humildad y Paciencia*, *Cristos de la Paciencia*, *Cristos Penserosos* o *Cristos de la Piedra Fría*, tan abundantes en Canarias.

<sup>28</sup> Pese a que siempre se ha dicho que a Jesús se le dio a beber vinagre mezclado con hiel, tal y como escribió Mateo: *le dieron a beber vino con hiel, lo probó pero no quiso beberlo*, los evangelistas no se ponen de acuerdo, de modo que Lucas nos dijo que *burlándose de él, le dieron a beber vinagre*; Juan, por su parte señaló la existencia de una vasija llena de vinagre, mientras que Marcos refirió que *le dieron vino con mirra*. Según Javier Alonso,

llo<sup>29</sup>. El conjunto se completa con las tenazas, los tres dados<sup>30</sup>, la cabeza de Judas de cuyo cuello cuelga la bolsita con las 30 monedas de oro y la columna de la flagelación.

Siguiendo el modelo dureriano, en la iglesia del ex-convento de San Agustín de La Orotava recibe culto una imagen del *Cristo del Perdón*<sup>31</sup>. El cuerpo desnudo, en especial la espalda, está surcado de llagas y sangre tratadas con trozos de cuero seco policromado. El paño de pureza se sujeta a la derecha, atándose con cuerda y grueso nudo, pero la imagen, en lugar de apoyar su rodilla en el borde del sepulcro, lo hace sobre un globo terráqueo que, a su vez, reposa sobre un lecho de flores, recreándose, de este modo, *un ambiente sagrado por la vía de los aromas silvestres*<sup>32</sup>.

Uno de los ejemplos más antiguos de este tema fue tallado por el escultor portugués Manuel Pereira para el convento madrileño de los dominicos del Rosario —obra que desaparecería durante la Guerra Civil<sup>33</sup>—; aunque, no obstante, conservamos su réplica en la capilla de los marqueses de Comillas, en la localidad cántabra del mismo nombre. Partiendo de este mo-

---

la única versión comprobable es la de Marcos, pues se conoce la costumbre que tenían las mujeres judías de la alta sociedad de ofrecer a los crucificados vino con mirra, mezclado con una especie de narcótico que los adormecía y calmaba sus dolores. Ver ALONSO LÓPEZ, Javier (2004): *La última semana de Jesús*. Ed. Oberón, Madrid, p. 192.

<sup>29</sup> Para los problemas que ofrece la interpretación de los Evangelios, su formación, su historicidad y sus contradicciones, ver BORGHINI, Álvaro (2002): *Jesús de Nazaret: el hombre hecho Dios. Estudio filológico de los Evangelios y primeros escritos cristianos*. S. XXI de Editores de España, Madrid.

<sup>30</sup> Los Evangelios proporcionan numerosos detalles sobre este tema aunque, al parecer, el relato de Juan dejaba claro que se trataba «de un episodio inventado para que se cumpliera la profecía de Salmos 22,19, donde se leía *se reparten mis vestiduras y acerca de mi túnica se echan a suertes*. Pese a todo Alonso López opina que «se trata de una práctica documentada, que está incluida en el cuerpo de la doctrina jurídica romana de los Digesta 48, 20, 6, por lo que no habría que descartar que, en efecto, este episodio ocurrió». Ver ALONSO LÓPEZ, Javier (2004). Op. cit, p. 191.

<sup>31</sup> Ubicada en su retablo, que está situado en una capilla abierta hacia la nave del Evangelio. Mide 145 cms de altura, sin peana, y en el año 2004 fue restaurada. Durante el proceso de limpieza y restauración, aparecieron las pinturas de la base, simulando una alfombra o lecho de flores. Al mismo tiempo y fruto de la misma intervención, se pudieron apreciar con más claridad las huellas de los azotes y las llagas del cuerpo, especialmente de la espalda y caderas, así como los elementos postizos, a base de tiras de cuero seco, que el escultor utilizó para conseguir el perseguido naturalismo, tan recurrido en esta época.

<sup>32</sup> ALCINA FRANCH, José (1982): *Arte y antropología*. Alianza Forma, Madrid, p. 168.

<sup>33</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1991): *Escultura Barroca en España. 1600-1750*. (2.ª ed.). Ed. Cátedra, S.A., Madrid, p. 262.



delo, el escultor vallisoletano Luis Salvador Carmona hizo, en el siglo XVIII, diferentes versiones<sup>34</sup>, fechadas en 1751, 1753 y 1756, y localizadas en el Real Sitio de La Granja de Segovia, en el Hospital de Atienza y en el Convento de Capuchinas de Nava del Rey. Esta tipología, que tan bien definía el prototipo iconográfico del *Cristo del Perdón*, gozó rápidamente de gran devoción entre el pueblo llano, lo que dio pie a que el propio Carmona lo grabara en 1768. Todos los ejemplares mencionados descansan la rodilla izquierda sobre la bola del mundo, donde se recrea la escena del pecado original en las figuras de Adán y Eva, situados en medio del árbol del Bien y del Mal, de modo que Jesús sería la fiel representación de la Redención del Pecado. Pero el modelo de La Orotava apoya la rodilla derecha de forma idéntica al grabado de Durero, aunque lo más interesante es que, en el globo terráqueo no está pintada –como en los restantes ejemplos– la escena del pecado original, sino un mapa donde se leen los nombres de España y de Berbería. El conjunto se completa con los símbolos de la pasión: la cruz de la que cuelga el sudario, la escalera y la lanza, mientras que sobre la tarima aparecen los tres dados, la esponja, el martillo y las tenazas. Obviamente, su origen deriva del mencionado grabado alemán que reproduce la *Misa del papa san Gregorio Magno*, aunque sustituyendo el sepulcro por el globo terráqueo, siendo el ejemplo tinerfeño el único fiel a la estampa alemana.

Ahora bien, ¿qué significado puede tener ese mapa pintado en ella? En Canarias, es de sobra conocido que los peores ataques piráticos durante los siglos XVI y XVII procedían del norte de África, siendo las islas atacadas por piratas de esta procedencia; herejes que arrasaban los pueblos, haciendo cautivos entre la población, a los que más tarde vendían en España o en el norte de África como esclavos, en Berbería<sup>35</sup>. En los casos peninsulares, teniendo en cuenta las figuras pintadas en la bola del mundo, Cristo vendría a simbolizar la Redención del Pecado, pues alude directamente al episodio del Nuevo Testamento donde Jesús crucificado, ante las burlas de sus verdugos, suplicaba al padre que los perdonase porque no sabían lo que hacían<sup>36</sup> –parlamento donde Jesús de Nazaret se pone en manos

---

<sup>34</sup> GARCÍA GAÍNZA, María Concepción (1990): *El escultor Luis Salvador Carmona*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, S.A., Burlada (Navarra), pp. 69-72.

<sup>35</sup> RUMEU DE ARMAS, Antonio (1991): *Canarias y el Atlántico. Piraterías y ataques navales contra las Islas Canarias* (2.ª ed.), (5 vols.). La 1.ª edición fue publicada por el C.S.I.C., Instituto Jerónimo Zurita, Madrid, en 1947, mientras que la 2.ª edición fue responsabilidad del Cabildo Insular de Gran Canaria, S.O.C.A.E.M. y Cabildo Insular de Tenerife. Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife.

<sup>36</sup> TRADIGO, A. (2004): Op. cit., pp. 134-136.

de Dios, y cuyo origen claramente helenístico pudo inspirarse en *Fedón 117 c.*, en donde Platón nos cuenta cómo Sócrates pide a la divinidad un tránsito feliz hacia el más allá, antes de ingerir el veneno que acabaría con su vida—. Pero en Canarias, además, simbolizaría la redención de los cautivos, de modo que la imagen orotavense es iconográficamente más completa.

Respecto a su autoría, nos es desconocida, no así la cronología, que podríamos situar —casi con certeza— en el segundo tercio del siglo XVII<sup>37</sup>. Sin embargo, no han faltado voces que la han adscrito a la producción de los maestros de la escuela de Garachico, Francisco Alonso de la Raya o a Blas García Ravelo, cosa que nos parece descabellada ya que su factura no muestra similitud ninguna con las obras conocidas de estos autores. En algún momento, también, se ha creído ver en ella el estilo del escultor, nacido en Güímar, Lázaro González de Ocampo. Es cierto que con éste parece mantener vínculos más estrechos, y de todos es conocido como González de Ocampo trabajó en varias ocasiones para otros templos de La Orotava, caso de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, donde aparece documentado en 1691<sup>38</sup>, o para el convento de monjas claras, para las que a finales del Seiscientos talló un *Cristo Varón de Dolores*<sup>39</sup>. Es cierto, también, que los rostros de ambos son casi idénticos, pero la talla de los cabellos no está en su línea, especialmente por lo que respecta a la barba, que en la imagen de Arona es excesivamente rizada. Por otro lado, y en aras de acentuar el verismo dejado por el martirio, las llagas de codos, hombros, caderas y espalda han sido tratadas con cuero seco policromado<sup>40</sup>; estos son los únicos postizos que realiza, ya que los ojos están pintados al óleo. González de Ocampo es de los pocos escultores canarios que hace uso de los postizos para sus tallas, y así lo observamos en el *Cristo* del grupo de *La Piedad*, ejecutado en 1686, hoy en la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna, donde se han usado telas encola-

---

<sup>37</sup> Jesús Hernández Perera lo fechó —exactamente— en 1743, aunque no indica de donde extrajo los datos. No obstante, pensamos que una «imagen-objeto» como ésta, en el siglo XVIII no tiene mucho sentido. Ver HERNÁNDEZ PERERA, Jesús (1954): «Iconografía española ...». Art. cit., p. 54.

<sup>38</sup> CALERO RUIZ, Clementina (1987): *Escultura Barroca en Canarias, 1600-1750*. Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, pp. 224-228.

<sup>39</sup> Ídem, pp. 231-232. La imagen, hoy conocida como *Cristo de la Salud*, recibe culto en la iglesia de su nombre en Arona. A este templo llegó tras la exclaustración del convento orotavense en 1835, como regalo de Domingo Barroso, estando atribuida a Lázaro González de Ocampo.

<sup>40</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (1992): «Policromía renacentista y barroca», en *Cuadernos de Arte Español. Historia 16*, n.º 48. Barcelona, pp. 14-23.

das para la unión de los hombros con el tronco, ya que la imagen –«actuando como crucificado»– se utilizaba además para escenificar el momento del descendimiento y santo entierro, escenografía muy frecuente en los conventos e iglesias franciscanos. También en el relieve de *La adoración de los pastores*, del Hospital de Dolores de La Laguna, colocó encajes encolados para decorar los bordes del pesebre.

No obstante, y pese a todo lo dicho, en el Puerto de la Cruz recibe culto otra imagen con la que la pieza de La Orotava parece tener mayor similitud. Nos referimos al *Cristo de la Humildad y Paciencia*, hoy en la iglesia del ex-convento franciscano de san Juan Bautista, aunque originariamente fuera tallada para el desaparecido monasterio dominico de la misma población. La primera fecha que poseemos de esta escultura nos la facilita el testamento de Juan de Vergara, firmado en 1652, donde manifestaba haber fabricado una capilla en el convento dominico para colocar la efigie, junto con la Soledad, san Juan Evangelista y María Magdalena<sup>41</sup>. Esta anónima escultura tiene no sólo un rostro prácticamente idéntico, sino que también su factura está muy en la línea del *Cristo del Perdón* de La Orotava. Siempre habíamos creído que la imagen portuense procedía de los talleres de Garachico pero, las delicadas facciones de su cara, así como la talla de los brazos, manos y cuerpo –idénticas a las del Cristo orotavense–, ciertamente lo alejan de los modos más duros y arcaizantes de la escuela norteña. También en esta ocasión se han usado cueros encolados para acentuar el realismo de las llagas en rodillas, codos, caderas y espalda, pero su autor no podría ser Lázaro González porque éste nació en 1651, y la primera fecha que de esta pieza poseemos data del año siguiente, 1652.

Así, considerando todos los elementos referidos y, en especial, tras la limpieza y restauración a la que ha sido sometida la imagen portuense, no dudamos en considerar que ambas piezas salieron de la misma mano, fechándolas a mediados del siglo XVII y adscribiéndolas a la gubia del que llamaremos «Maestro del Cristo de la Humildad y Paciencia»<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> CALERO RUIZ, C. (1987): Op. cit., pp. 57-58.

<sup>42</sup> Durante el proceso de redacción de nuestra ponencia, en el verano del 2004, tuvimos conocimiento de que la imagen portuense estaba siendo restaurada por Fernanda Guitián Garre. Durante el proceso de restauración y limpieza se pudo constatar que, al igual que ocurría con la escultura del «Cristo del Perdón» de La Orotava, se habían utilizado los mismos procedimientos, de modo que se habían aplicado cueros secos encolados para acentuar, junto con la abundante policromía, las señales dejadas por el martirio. Las coincidencias en la factura de ambas esculturas –tallado de brazos, manos, cuerpo y expresiones de los rostros–, junto con las policromías y postizos aparecidas tras la limpieza de ambas, parecen confirmar que las dos salieron de una misma mano.



*Misa del papa san Gregorio Magno (grabado). Alberto Durero, 1511.*



*Cristo de la humildad y  
paciencia. San Francisco.  
Puerto de la Cruz.*



*Cristo del perdón.  
San Agustín. La Orotava.*