



**MELANCOLÍA Y TRISTEZA.
EL DOLIENTE COMO MOTIVO ARTÍSTICO A TRAVÉS DE LOS
TIEMPOS. DEL CRISTO DE LA HUMILDAD Y PACIENCIA AL GRAN
PODER DE DIOS**

**MELANCHOLY AND SADNESS.
THE MOURNER AS AN ARTISTIC MOTIF OVER TIME. FROM THE
CHRIST OF HUMILITY AND PATIENCE TO THE JESÚS OF THE GREAT
POWER**

Clementina Calero Ruíz* y Domingo Sola Antequera**

Cómo citar este artículo/Citation: Calero Ruíz, C.; Sola Antequera, D. (2021). Melancolía y tristeza. El doliente como motivo artístico a través de los tiempos. Del Cristo de la Humildad y Paciencia al Gran Poder de Dios. *XXIV Coloquio de Historia Canario-Americana (2020)*, XXIV-050. <http://coloquioscanariasamerica.casadecolon.com/index.php/CHCA/article/view/10664>

Resumen: El tema de la Melancolía en el Arte siempre ha suscitado un interés que ha ido *in crescendo*, siglo tras siglo, por su especial atractivo. La representación más conocida de esta figura fue la grabada por Alberto Durero en 1514, que en cierto sentido supondría el detonante de su expansión iconográfica. Pero, el modelo más socorrido es el que alrededor de los siglos XV y XVI se extendió por Europa, y más tarde por América, popularmente denominado *Cristo de la Humildad y Paciencia*. En el siglo XVIII esta devoción sufrió una transformación y pasó a llamarse *Gran Poder de Dios*, al menos en Canarias.

Palabras clave: Melancolía, *Prothesis* y *Ekphora*, Iconografía, *Cristo de la Humildad y Paciencia*, *Gran Poder de Dios*.

Abstract: The Melancholytopic in Art History has always aroused interest. The best well known representatio was a 1514 engraving by Albrecht Dürer entitled «Melencolia I». This work of art the type of creation spread during fifteenth and sixteenth centuries around Europe, and later on in America. It was known as the *Christ of Humility and Patience*, but during the eighteenth century was renamed as the *Jesus of the Great Power*; at least in the Canary Islands.

Keywords: Melancholy, *Prothesis* y *Ekphora*, Iconography, *Christ of Humility and Patience*, *Jesus of the Great Power*.

La Melancolía como tema iconográfico siempre ha generado interés por su especial atractivo, multiplicándose los estudios en diversos campos artísticos a partir de la segunda mitad del siglo

* Profesora Titular de Historia del Arte Moderno. Departamento de Historia del Arte y Filosofía. Universidad de La Laguna. Campus de Guajara, s/n. 38071. San Cristóbal de La Laguna. Tenerife. Correo electrónico: ccalero@ull.edu.es ORCID: 0000-0002-0626-8441. Academia.edu: <https://ull.academia.edu/ClementinaCaleroRuiz>

** Profesor Contratado Doctor Tipo 1. Departamento de Historia del Arte y Filosofía. Universidad de La Laguna. Campus de Guajara, s/n. 38071. San Cristóbal de La Laguna. Tenerife. España. Correo electrónico: dsola@ull.edu.es ORCID: 0000-0002-8799-6853. Academia.edu: <https://ull.academia.edu/DOMINGOSOLAANTEQUERA>



XX¹. Victor Hugo la definió como la dicha de estar triste, y en la literatura médica la palabra ha sido empleada, la mayoría de las veces, para designar un estado enfermizo caracterizado por la persistencia de ideas de temor, desaliento y/o tristeza.

Desde la Antigüedad tardía a Kronos (identificado por los romanos con Saturno, su dios de la agricultura) se le relaciona con el *Señor de la Melancolía*, el doliente; el dios castigado por su hijo que hace desgraciado a los saturnianos; es decir, a los nacidos bajo su estrella². En la mitología griega Kronos es la personificación del tiempo, el dios de las Edades y del Zodíaco, y se le figura con tres cabezas: hombre, león y toro, encargándose de dirigir la rotación de los cielos y el eterno paso del tiempo. Por su apariencia de anciano de cabellos blancos puede confundirse con Zeus, y en los mosaicos grecorromanos se le suele ver con apariencia humana girando la rueda zodiacal³.

En la tradición platónica Saturno es el dios de la Filosofía, pero al relacionarse con Cronos, se le identifica con el tiempo que devora a sus hijos⁴, citando Erwin Panofsky en sus *Estudios sobre iconología* varios ejemplos⁵. Al ser el más antiguo de los dioses, tanto en el mundo griego como en el romano, se presenta como un anciano. En los siglos V y IV a.e. se le añade el atributo de la serpiente que se muerde la cola⁶, en clara alusión al tiempo, y una hoz o guadaña, símbolo agrícola⁷. A finales de la época helenística y por su carácter hostil, se convierte en el patrón de los lisiados y asaltantes de caminos.

En la actualidad la palabra melancolía puede aludir a diferentes estados, a una enfermedad mental o a un tipo de carácter que, junto con el sanguíneo, el colérico y el flemático constituyen los cuatro humores⁸, o las cuatro complexiones⁹; también puede ser un estado de ánimo transitorio doloroso y deprimente, o meditabundo y nostálgico. Pero en todo caso, siempre se trata de una condición subjetiva, que también puede referirse al anochecer o al otoño, porque la noche significa la muerte del día, como el invierno es la del año.

Durante el Medievo y el Renacimiento este ciclo no varía, salvo en algunas discrepancias relacionadas con su origen. De hecho, la palabra *saturniano* se sigue usando para aludir a una persona taciturna. Ello puede deberse a que en el arte antiguo Saturno aparece como un personaje sedente y triste, con la cabeza apoyada en una mano. Se decía, incluso, que los *saturnianos* podían ser poderosos y sabios, pero nunca alcanzarían la felicidad.

La mística saturniana gira siempre en torno a las machaconas ideas de tristeza y huida del tiempo. Esa agónica marcha hacia la muerte, en iconografía se expresa mediante la presencia del reloj y la guadaña. Desde antiguo, la melancolía se figura mediante un hombre o una mujer triste, con la cabeza apoyada en una mano y sentado en una piedra. Se puede acompañar con instrumentos de carpintería, como una escuadra, una sierra, un cepillo y clavos; también pueden

1 KLIBANSKY, PANOFKY y SAXL (1991), p. 12.

2 *Cfr.* WITTKOWER (1982).

3 La confusión entre ambos se debe a la traducción latina de sus nombres: Κρόνος es Cronus en latín, y χρονος se traduce como Khronos. El castellano elimina la 'K' de Khronos, dando lugar a Chronos. El error viene porque a veces 'Cronus', el titán, se traduce por 'Cronos' (cuando según las normas de evolución 'us' pasa a 'o', y por tanto debiera ser 'Crono'). Es por ello que se confunde 'Chronos' (dios del tiempo) y el erróneo 'Cronos' (padre de Zeus).

4 REVILLA (2007), pp. 537-538.

5 PANOFKY (1976), pp. 93-117.

6 ESTEBAN LORENTE (1990), p. 93.

7 CIRLOT (1981), p. 367.

8 WITTKOWER (1982), pp. 103-109. CARR-GOMM (2009), pp. 244.

9 KLIBANSKY, PANOFKY y SAXL (1991), p. 29.

aparecer una esfera, una rueda y un compás¹⁰.

Las representaciones más antiguas en el mundo occidental de personajes que exteriorizan su sufrimiento aparecen en el ámbito funerario. Durante los Siglos Oscuros, concretamente en época geométrica, en las denominadas cerámicas de Dipylon IV, surgen escenas que describen la exposición del cadáver y la conducción de éste hasta el lugar del enterramiento, rituales conocidos como *prothesis* y *ekphora*, propios de una sociedad aristocrática que veía en ellos un símbolo de prestigio social. [Figura 1]



Fig 1. Crátera de Dipylon IV con imágenes de *prothesis* y *ekphora*. Siglo VIII a.e.

En ambos aparecerán figuras lamentándose, llorando, al estilo de las posteriores plañideras, sentadas o arrodilladas al lado del difunto, pudiendo ser indistintamente hombres o mujeres. Las imágenes femeninas, además, parecen acicalar al muerto, por lo que podemos suponer que serían miembros de su familia, esposas, madres o hermanas. En cambio, los hombres suelen llevarse las manos a la cabeza en lo que parece un signo de dolor; gesto que se mantendrá durante mucho tiempo después casi de manera inmutable, cambiándose ambos brazos por solo uno de ellos¹¹. Estos vasos cerámicos coronaban el pequeño montículo -no llegaba a ser un túmulo- que cubría el enterramiento, pudiéndose acompañar en ocasiones por estelas funerarias, que más tarde podrían sustituirlos, especialmente en la región del Ática. Estos motivos iconográficos se mantuvieron durante el arcaísmo, como podemos ver ocasionalmente en algunos lutróforos de figuras negras, ya que eran la única forma de representar la virtud -la *areté*-, la excelencia de los hombres de la nobleza griega, y que ésta traspasara la frontera del tiempo. [Figura 2]

10 Según Filippo Picinelli, «al girar el compás con uno de sus lados, en tanto permanece fijo el otro en el centro, significaría la vida activa en favor del prójimo, junto a la vida contemplativa, estable, fija en Dios. Para este mismo tratadista la escuadra tiene la idea de Cristo Juez, que mide con rectitud infinita, mientras que la esfera aludiría a los cielos y planetas». Cfr. MARTÍNEZ DE LA PEÑA (1982), p. 584.

11 GÓMEZ SEGURA (2005), pp. 76-80.



Fig. 2. Lutróforo con escena de *prothesis*. Atenas. Siglo V a.e.

Estos ritos sobre la preparación, exposición y conducción del cadáver continuaron con escasas variantes hasta el siglo V a.e. Mientras que desaparecían los pequeños túmulos del Kerameikos -el cementerio ateniense- y las tumbas familiares edificadas en adobe se diseminaban, aparecerán otras decoradas con estelas cuyas iconografías se desarrollarían a partir de las aparecidas en los siglos anteriores. En un principio éstas contenían las tradicionales imágenes de palmetas y esfinges, ambas de origen oriental, para ir las sustituyendo por las de kuroi votivos y, más tarde, por la figuración del difunto y de su acompañante¹².

Esta nueva iconografía subrayaba la filiación aristocrática del propietario de la tumba, lo que aumentaría con la aparición de los epigramas que, entre otras cosas, invitaban a los viajeros a detenerse y contemplar el monumento para recordar las hazañas del finado. Este modelo fue desapareciendo hacia finales del siglo V a.e., pues con la reforma de Clístenes cambiarán los ritos funerarios, prohibiéndose los tradicionales para sustituirlos por la *démotion sêma*, un homenaje público a los caídos por la patria que desplazaba las celebraciones privadas y la muerte por causas naturales. A partir de ese momento adquirieron mayor importancia las conmemoraciones anuales de la muerte, la denominada *genesia*, el día en el que los griegos recordaban a sus difuntos, a los que creían con el poder de merodear alrededor de la tumba durante algún tiempo tras su fallecimiento.

A finales del citado siglo repunta la erección de estelas, desconociéndose con claridad las razones. Con ello aumentan los epigramas que no solo ensalzaban al difunto sino que aportaban significativa información personal sobre él, pues los relieves básicamente repetían modelos de continuo, debido a las propias exigencias del mercado, que abocaría a los talleres a tenerlas prácticamente terminadas para acelerar su venta. Normalmente solían representar a dos personajes, al difunto y a un familiar, o a un sirviente, no siempre fáciles de distinguir -habría que valerse para ello de la inscripción en caso de que la hubiera-, pudiendo actuar este último como doliente. En este sentido resulta especialmente interesante la *Estela de Anfárete*, fechada hacia el 420 a.e., encontrada en el Kerameikos, donde aparece una mujer con un niño en el regazo. Curiosamente el adulto es quien ofrece una mueca de tristeza, pese a ser él mismo el finado. El epigrama lo confirma:

Anfárete. Al querido retoño de mi hija guardo conmigo. Cuando aún vivíamos las dos y con

¹² JEFFERY (1962), p. 150.

nuestros ojos veíamos la luz del sol, sobre mis rodillas lo tenía. Ahora que ha muerto, también yo muerta lo sigo teniendo

La postura recogida y sufriente de la mujer, comenzará a repetirse a partir de entonces de manera constante en personajes de distinto sexo que suelen portar diferentes objetos en sus manos, algunas ofrendas incluso, pero con similar semblante de dolor y pérdida, cabizbajos, dubitativos, siendo ésta la expresión de luto y melancolía que en posteriores ocasiones seguiremos encontrando.



Fig. 3. Estela de Anfárete. Kerameikos. 420 a.e.

En otra estela -actualmente en una colección privada alemana, y fechada a comienzos del siglo IV a.e.- aparece la difunta sentada a la izquierda mientras sostiene con su mano derecha una paloma. Frente a ella, otra figura femenina se cubre la cabeza, la ladea y la baja, a la par que enrolla en su brazo el manto que la cubre en posición de lamentación, una postura y un gesto que desde entonces definirán al doliente y que la historia del arte redefinirá conceptualmente como la melancolía. [Figura 4]



Fig. 4. Estela funeraria. Principios del siglo IV a.e.

Sirvan estos dos ejemplos como punto de partida de un modelo iconográfico que continuará

apareciendo en distintos soportes hasta que con las reformas de Demetrio de Falereo, en el 317 a.e., dicha costumbre funeraria vaya desapareciendo. Aún así, florecería en algunos monumentos en piedra aparecidos en al Ática, en los que las imágenes del doliente, ya casi siempre femenina, se independiza de la estela para formar parte de la propia tumba, como podemos ver en la denominada *Mourning Female Slave* del Altes Museum de Berlín, fechada entre los años 330 y 320 a.e. y encontrada en Acharnai [Figura 5].



Fig. 5. *Mourning Female Slave*. Sierva de luto. Tumba Ática, 330-320 a.e.

Lo interesante de estas estelas¹³ y tumbas, que conservaron sus inscripciones, es que muestran cómo estos rituales fueron abrazados por la clase media ateniense, no pudiéndose diferenciar de los de la aristocracia, en una democratización de las imágenes funerarias sin precedente.

Roma asumirá estas representaciones del doliente como parte del programa iconográfico de algunos de sus sarcófagos de época imperial, especialmente en el ámbito privado. En el conservado en el Museo Arqueológico Regional de Agrigento, fechado en el siglo II, probablemente en época de Adriano, se recoge el lamento por la muerte de un niño. Si mientras en los laterales se retratan momentos de su vida, el nacimiento, así como un escena en la que el pequeño juega con un carro tirado por una oveja -interpretado como el último viaje que acaba de realizar-; en el cuerpo frontal aparece tomando una lección en la escuela junto al tema principal, el del duelo: el niño se muestra, ya sin vida, sobre el lecho rodeado por sus padres, que se velan la cabeza en signo de dolor; mientras otros personajes exhiben el recogimiento del doliente o bien levantan los brazos expresando su desesperación. [Figura 6]

¹³ SHAPIRO (1991), pp. 629-656.



Fig. 6. Sarcófago con duelo de niño de Agrigento.

Estas representaciones serían comunes en el ámbito funerario occidental, perdurando hasta prácticamente el mundo Moderno en diferentes ejemplos. Estas imágenes del desconsuelo, ayudadas por la abundancia en variantes de los textos clásicos y el paulatino enriquecimiento de los detalles que portará la figura del doliente, se convertirán con los siglos en símbolo de la pena, de la futilidad de la vida y del paso del tiempo, transformando el lamento de sus figuras en la imagen misma de la pérdida; modelo éste que se iría adaptando en diferentes territorios de una Europa convulsa que en las siguientes centurias abrazaría el cristianismo definitivamente.

En Época Moderna la representación más conocida de esta iconografía fue la grabada por Alber Dürer en 1514¹⁴, considerada el detonante de su expansión por todo el continente. El alemán la presenta como una joven alada, coronada con hojas de verbena para evitar la demencia, pensativa y con mirada ausente, sosteniendo con apatía un compás, que alude a la inutilidad del conocimiento humano. La acompañan un despreocupado *putto* -mediador entre la esfera terrenal y la celestial- y un escuálido perro que sugiere tristeza. Aparecen, además, otros objetos relacionados con la geometría, la aritmética y el tiempo regados por el suelo, como una regla, una campanilla, un reloj de arena, una balanza y el cuadrado mágico 4x4¹⁵. En la parte superior un murciélago sostiene una filacteria con la palabra *Melencolia*.

Cesare Ripa definió esta iconografía, aunque distingue entre la melancolía que deriva del infortunio y la que se aplica al ermitaño estudioso. Para Ripa la primera se figura como una anciana triste, harapienta, sentada en una piedra, con los brazos apoyados en las piernas y las manos en el rostro bajo la barbilla. Se acompaña de un árbol seco y sin hojas, que según el autor son los efectos que la tristeza causa en el hombre dejándolo seco y sin vida, mientras que la piedra sería la dureza del que la sufre, estéril de palabras y obras. La otra forma es la de un anciano que apoya un pie en una piedra cúbica, en sus manos lleva un libro abierto y una bolsa, y sobre la cabeza un pájaro. La bolsa se interpreta como la codicia del melancólico, la mordaza su silencio y el pájaro su soledad. Esta fórmula, sin embargo, apenas tuvo repercusión en las artes plásticas.

La idea del melancólico también se hace extensible a algunas representaciones religiosas,

14 También influyeron los grabados de la Pequeña y Gran Pasión, realizados entre 1510 y 1511.

15 El cuadrado mágico es el primero de las artes europeas de orden cuatro, donde siempre se obtiene la constante mágica 34 en las filas, columnas, diagonales principales, y en las cuatro submatrices de orden 2 en las que puede éste puede dividirse, sumando los números de las esquinas, los cuatro números centrales, los dos números centrales de las filas (o columnas) primera y última, etc. Las dos cifras centrales de la última fila dan el número 1514, año de ejecución del grabado.

como determinados modelos de *Niños Jesús de Pasión* y las *vanitas*¹⁶; incluso es posible encontrarlo reproducido en algún tratado de anatomía, como el de Andreas Van Wesel sobre la estructura del cuerpo humano, donde un esqueleto aparece figurado en posición melancólica con las piernas cruzadas en clara alusión a *Thánatos*. Aunque más evidente es *La Canina* sevillana, paso procesional ejecutado en 1693, en el que aparecen todos los elementos mencionados tras la definición del modelo dureniano, al que se le suma el dragón con la manzana en la boca.

No obstante el tipo más socorrido es el que alrededor de los siglos XV y XVI se extendió por Europa septentrional, y posteriormente por América bajo el título de *Humildad y Paciencia*, caso del bellissimo ejemplar localizado en su retablo situado a la entrada de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar, en el barrio de la Recoleta en Buenos Aires (Argentina). [Figura 7] Conocido bajo el nombre de *Cristo de la Paciencia y Humildad*, se considera de escuela andaluza de mediados del siglo XVIII, y es de las pocas imágenes originales del momento de la construcción del que fuera convento de los Franciscanos Recoletos en 1732. Muestra llagas y heridas en la cabeza, corona de espinas naturales y está sentado sobre una piedra cuadrangular esperando su crucifixión.



Fig. 7. *Señor de la Paciencia y Humildad*. Medios del siglo XVIII. Basílica de Nuestra Señora del Pilar. Barrio de la Recoleta, Buenos Aires. Argentina.

A veces, este modelo se funde con el del *Ecce Homo*, el popular *Señor de la cañita*, y así lo observamos en una pintura colonial de escuela chilena que hemos localizado en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción Toleda Peralta¹⁷, en la ciudad homónima (Chile). De autor anónimo y fechado en el siglo XVIII, recibe el nombre de *Cristo Pobre*, observándose como al popular Señor de la cañita -tal y como lo confirma la caña que porta en la mano izquierda y el manto púrpura que cubre su desnuda espalda-, le añadimos la postura del Cristo *pensieroso*. Se acompaña de una filacteria que reproduce un fragmento del *Officium Hebdomadae Sanctae* -Oficio de Semana Santa- de Tomás Luis de Victoria publicado en Roma en 1585: *O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor similis sicut dolor meus*¹⁸. En la parte

¹⁶ De PASCALE (2009), pp. 99-101.

¹⁷ La Casa de Arte o Pinacoteca, es un museo pictórico chileno ubicado en la ciudad universitaria de Concepción, en el campus de la universidad homónima, localizado en la plaza Perú. El lienzo mide 109 x 81 cms.

¹⁸ Oh todos vosotros que pasáis por el camino, prestad atención y mirad si hay un dolor semejante a mi dolor.

inferior izquierda otra inscripción dentro de una cartela dice: *Aprended de mí que soy humilde de corazón*. Un interesantísimo ejemplo del uso de una pintura con una clara finalidad edificante. [Figura 8]



Fig. 8. *Cristo Pobre*. Siglo XVIII. Pinacoteca de la ciudad de Concepción. Chile.

Como *Cristo Pobre* también lo encontramos en el mural número 9 de la pared derecha de la iglesia de San Cristóbal de Rapaz, pueblo anexo de Oyón, perteneciente a la provincia de Cajatambo (Perú). Jesús ha sido figurado sedente, en el interior de una simulada hornacina aparentemente avenerada y sobre un trono nuboso. Su cuerpo desnudo se cubre con un manto morado, y de su cuello sale una soga que llega hasta suelo. Su cabeza se corona de espinas y su sentido rostro reposa sobre su mano. A los lados dos ángeles justicieros muestran las *Armas Christi*, el de la izquierda la escalera y el de la derecha los tres clavos. Los ángeles justicieros cumplen la Justicia Divina y en el Juicio Final rodean a Cristo llevando los instrumentos de la Pasión. La parte inferior de la pintura mural imita ingenuamente los cuarterones decorativos de la madera. Se desconoce el autor de estas bellísimas pinturas murales, aunque en una de las paredes han aparecido dos inscripciones muy deterioradas donde se lee Firmin y Pedro, que podrían corresponderse con los autores; no obstante no se han encontrado en las restantes paredes, ni en ningún otro lado, sus nombres completos. Según Arturo Ruiz Estrada, el autor debió ser un artista nativo teniendo en cuenta el estilo de las figuras, los elementos autóctonos, la introducción de personajes locales o la propia anatomía de éstos. «Todo transmite indiscutiblemente la mano de un artista indígena»¹⁹, y su datación en el siglo XVIII. [Figura 9]

¹⁹ RUIZ ESTRADA (1983), p. 48.



Fig. 9. *Cristo Pobre*. Siglo XVIII. Iglesia de San Cristóbal de Rapaz, Sierra de Lima. Perú.

Según el profesor Domingo Martínez de la Peña, la piedra tiene que ver con ciertas creencias del hermetismo; es la piedra fría o de Saturno²⁰, y su presencia en estas obras se relaciona con antiguas historias, como la de Antonio de Cremona quien en su *Itinerarium ad Sepulchrum Domini* (1323-1330), comenta la existencia de una roca muy venerada en Jerusalén, especulándose que en ella habría descansado Jesús cuando subía al calvario²¹.

A veces se hace acompañar de un ángel, un niño o varios, que pueden aparecer jugando en referencia al *ludus puerorum* del pensamiento hermético; costumbre que en Canarias ha perdurado junto al *Señor de la Humildad y Paciencia* y al *Gran Poder de Dios*; en otras ocasiones también acompañan al *Nazareno*, donde el doliente se contrapone al niño o al ángel sonriente que le recoge los colgantes del cíngulo. Para los alquimistas se presupone que el niño anuncia el nacimiento tras la putrefacción, por lo que la idea general es asociar la Pasión de Jesús con las torturas de los metales antes de su transmutación, y aunque para muchos esta reflexión supusiera una herejía y la condenaran, era norma general en muchos tratados medievales.

Esta iconografía de la Humildad y Paciencia recoge el momento previo a la crucifixión, cuando los preparativos se ultiman, por lo que la cruz suele aparecer apoyada a los pies de Jesús o tendida en el suelo, significando el árbol muerto alusivo al invierno y al infortunio. Su origen hay que buscarlo, además de en la melancolía saturniana, en figuras bíblicas que aluden a la paciencia frente a la desdicha, estando pues ante la cristianización del mito pagano de Saturno.

Tanto San Alberto Magno como Santo Tomás de Aquino hicieron uso de la expresión de Aristóteles para referirse a este estado anímico: *Aristoteles dicit melancholicos ingeniosos esse*²². También San Ignacio de Loyola se interesó por esta iconografía que fue propagada por los jesuitas por América, aunque fueron los dominicos, agustinos y, especialmente los franciscanos, quienes la hicieron suya. De hecho San Francisco de Asís la definió en el capítulo XIII de sus *Admoniciones*:

20 MARTÍNEZ DE LA PEÑA (1982), p. 587.

21 MARTÍNEZ DE LA PEÑA (1982), p.592.

22 Aristóteles dice que los melancólicos son ingeniosos.

De la paciencia. 1 Bienaventurados los pacíficos, porque serán llamados hijos de Dios (Mt 5,9). El siervo de Dios no puede conocer cuánta paciencia y humildad tiene en sí, mientras todo le suceda a su satisfacción. 2 Pero cuando venga el tiempo en que aquellos que deberían causarle satisfacción, le hagan lo contrario, cuánta paciencia y humildad tenga entonces, tanta tiene y no más.²³

De esta manera y, haciendo suyo este texto, esta imagen cristífera fue adoptada por las instituciones asistenciales porque visualmente sugería a los enfermos y desvalidos la resignación frente a sus males. Su figuración, no obstante, se remonta al siglo VII, relacionándose con una leyenda recogida en descripciones de Tierra Santa, donde se señalaba el sitio donde Jesús estuvo encerrado en el calvario, esperando pacientemente mientras se ultimaba su muerte.

No es nuestra intención realizar un catálogo de obras, puesto que muchas de ellas han sido estudiadas, sino aportar nuevos ejemplos o datos a los ya conocidos. Así entre las pinturas queremos destacar el cuadro propiedad de la ermita de Nuestra Señora de la Caridad en Tacoronte, de autor anónimo y fechado en el siglo XVIII, que lo figura de tres cuartos, sentado sobre una roca sobre un fondo de paisaje²⁴ [Figura 10], y del que existe una versión en la sacristía de la iglesia de San Francisco en Santa Cruz de Tenerife, del que tan solo se diferencia en el tratamiento del paisaje; o el de La Fuente en Buenavista que se acompaña de la Virgen de los Dolores y San Juan. Interesante es igualmente el situado en el retablo de la capilla de la Misericordia en la iglesia de San Juan de Arico, costeado por José Gómez de Morales y finalizado en 1791²⁵. En la calle lateral izquierda, una pintura reproduce la figura del *Señor de la Humildad y Paciencia* que se recorta sobre un fondo neutro, pareciendo recrear el cuarto que la leyenda situaba cerca del calvario. Su anónimo autor recurre al *trompe-l'œil* o *trampantojo*, para simular una escultura que vista en perspectiva *di sotto in sú* -de abajo hacia arriba- parece acercarse al fiel que desde abajo lo contempla. [Figura 11]



Fig. 10 y 11. *Señor de la Humildad y Paciencia*. Siglo XVIII. Ermita de Nuestra Señora de la Caridad, Tacoronte. Tenerife. *Señor de la Humildad y Paciencia*. Finales del siglo XVIII. Retablo de la capilla de la Misericordia. Iglesia de San Juan, Arico. Tenerife.

23 https://www.corazones.org/santos/francisco_asis_escritos_completos.pdf. Escritos completos de San Francisco de Asís. [Consultado el 9 de septiembre de 2020].

24 MARRERO ALBERTO (2017), pp. 105-106.

25 MARTÍNEZ DE LA PEÑA (1991), pp. 139-140.

Interesante es igualmente el ejemplar de la iglesia de Machado, en El Rosario, donde el sufriente se acompaña por los bustos de Amaro Rodríguez Felipe²⁶ -Amaro Pargo-, el retrato mortuorio de sor María de Jesús de León Delgado -religiosa dominica del monasterio de Santa Catalina de La Laguna- y fray Juan de Jesús -lego franciscano del lagunero convento de San Diego del Monte²⁷. La imagen parece reproducir a su homónima de la iglesia dominica de la ciudad de Agüere, atribuida al escultor novohispano Antonio de Orbarán²⁸; aunque otras voces apuntan a la gubia de Francisco Alonso de la Raya²⁹, lo que nos parece improbable por las fechas que se barajan, pues se supone que el Cristo ya estaba en su capilla antes de 1630 y Francisco Alonso no comenzó su aprendizaje en el taller de Martín de Andújar Cantos hasta 1637. Si tenemos en cuenta que había nacido en La Gomera en 1619, en el año 30 solo contaba con 11 años, de modo que no pudo haberlo ejecutado aunque sí pudo haber salido de la mano de Andújar, como en algún momento se ha apuntado³⁰.

De entre todos los ejemplares pintados destacamos el cuadro propiedad del museo sacro de la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava, porque en él confluyen varias iconografías, convirtiéndose en una magnífica *enciclopedia* pintada de la pasión. Jesús, abatido y cabizbajo, apoya su brazo en la columna de la flagelación; cubre su espalda el manto rojo, y la caña como cetro la sostiene en su mano, tal y como fue mostrado por Pilato al pueblo con la expresión *Ecce Homo*; mientras, en la cabeza un pileus lo corona y a los pies unas cadenas aprisionan sus tobillos. A su lado un ángel le sostiene la cruz y otros objetos pasionistas, las *Armas Christi*. Podríamos estar ante un episodio intermedio donde Cristo reflexiona sobre la tortura pasada, mientras que el ángel le muestra lo que aún le espera. El profesor Jesús Rodríguez Bravo, muy acertadamente, la relaciona con los pinceles de Cristóbal Hernández de Quintana, con quien muestra muchas similitudes, tanto desde el punto de vista cromático como formal³¹.

Por lo que a escultura respecta, siempre se había considerado que el *Señor de la Piedra Fría* de la iglesia franciscana de Santa Cruz de La Palma era el ejemplar más antiguo ya que aparecía referenciado en los inventarios del hospital de los Dolores de los años 1603 y 1624. A partir de este último año se le pierde el rastro hasta que en 1648 se anota en las cuentas la hechura de una parihuela nueva del Ecce Homo que hace el carpintero Baltasar de los Reyes. En base a estos nuevos datos, el profesor Jesús Pérez Morera, en un magnífico artículo publicado en la *Revista de Historia Canaria*, señala que la imagen que actualmente conocemos bajo el título de *Señor de la Piedra Fría* fue hecha en ese momento, adjudicándosela al escultor novohispano Antonio de Orbarán (Puebla de los Ángeles, 1602 - La Orotava, 1671). Este maestro cuenta con un buen repertorio de obras de todo tipo, repartidas entre La Palma –isla en donde se instaló en 1625- y Tenerife-, siendo en 1643 vecino de la casa-hospital de los Dolores, situada en la calle Real del Puente del Medio³², con quien colaboró en varias ocasiones.

La misma iconografía se localiza en La Orotava, Realejo Alto, Icod, Garachico (que perteneció a los agustinos), Los Silos, Vilaflor, Granadilla (conocido allí como el *Señor de la piedra*); ejemplares, muchos de ellos estudiados en su momento³³, aunque queremos destacar

26 GARCÍA PULIDO y PAZ SÁNCHEZ (2017), pp. 30-32. GARCÍA PULIDO, BOLAÑOS GONZÁLEZ y PAZ SÁNCHEZ (2019), pp. 9-10 y 309.

27 CHICO PÉREZ (1998), pp. 138-139.

28 CALERO RUIZ (1987), pp. 140-142.

29 PÉREZ MORERA (1997), p. 81.

30 SANTANA RODRÍGUEZ (2002), s/p.

31 RODRÍGUEZ BRAVO (2017), pp. 43-63.

32 PÉREZ MORERA (2020), p. 248

33 CALERO RUIZ (1987), pp. 57-58 y 164, 169, 175 y 177. GÓMEZ LUIS-RAVELO (2001), pp. 56-67.

el localizado dentro de la linterna que, a modo de templete, corona el tabernáculo del altar mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en San Sebastián de La Gomera³⁴. Todo el conjunto es obra de José Luján Pérez, siéndole encargado por el prior Alfaro en 1802, según el dibujo que el maestro de Guía había enviado a La Gomera, concluyéndose en 1807. La imagen de pequeño formato recoge la iconografía habitual y presenta a Jesús sedente, con el cuerpo cubierto de sangre, cabeza coronada de espinas de cuya frente nacen hilillos de sangre, bigote, barba partida y rostro melancólico [Figura 12] Ejemplar que se viene a sumar a todos aquellos que el guinense ejecutó en pequeño tamaño y que, en su mayoría, se guardan en colecciones particulares del Archipiélago.



Fig. 12. *Señor de la Humildad y Paciencia.* Detalle del interior de la linterna del tabernáculo del altar mayor. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, San Sebastián de La Gomera.

La otra imagen que queremos destacar recibe culto en la iglesia del ex-convento franciscano de san Juan Bautista en el Puerto de la Cruz, aunque en origen fue tallada para el desaparecido monasterio dominico de la misma población. Conocemos de su existencia por el testamento de su donante, Juan de Vergara, firmado en 1652. Allí señaló su intención de fabricarle capilla en el convento dominico para colocarlo en compañía de Nuestra Señora de la Soledad, san Juan Evangelista y María Magdalena. La imagen presenta grandes coincidencias con la del *Cristo del Perdón* del exconvento agustino de La Orotava y, aunque no suele ser muy habitual en la escultura canaria, su anónimo autor usó cueros encolados para acentuar el realismo de las llagas de rodillas, codos, caderas y espalda. Llama poderosamente la atención la dulce expresión del rostro, del que emana una profunda resignación. Todo el trabajo de talla, cabeza, cuerpo y extremidades es muy semejante al de la imagen villera y, aunque desconocemos su autoría, no dudamos en pensar que los dos salieron de la misma mano, fechándolos a mediados del siglo XVII³⁵. A partir del año 2013 le acompaña un ángel vaciado en bronce por el escultor portuense Ángel Acosta Martín. [Figura 13]

34 DARIAS PRÍNCIPE (1986), pp. 65-66. CALERO RUIZ (1991), pp. 106-107.

35 CALERO RUIZ y SOLA ANTEQUERA (2005), p. 173



Fig. 13. *Señor de la Humildad y Paciencia y ángel.* Anterior a 1652 y año 2013. Iglesia de San Francisco, Puerto de la Cruz. Tenerife.

En el siglo XVIII, esta tipología de Cristo pensante recibe en Canarias el nombre de *Gran Poder de Dios*³⁶ La fórmula sigue siendo la misma pero ahora Jesús se muestra vestido, sentado sobre una piedra forrada de plata, normalmente lleva peluca, el pileus se sustituye por un sol de rayos flameantes y los tobillos se encadenan con grilletes de plata. A su lado dos ángeles le cogen las borlas del cingulo.

La escultura más sobresaliente se localiza en la iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Francia en el Puerto de la Cruz [Figura 14]. Según José Agustín Álvarez Rixo, la imagen ya se encontraba en su altar en 1708, tal y como lo confirma la visita que hizo al lugar el visitador Licenciado Martín de Bucaille Manrique de Lara el día 8 de enero³⁷. Su donante fue el capitán de artillería Pedro Martínez Francisco, refiriendo la historia que la trajo desde el puerto de Sevilla. Desde esos años se convirtió en una imagen muy venerada, por lo que su cofradía, en 1754, le encarga a José Tomás Pablo un grabado [Figura 15], del que derivan algunas conocidas pinturas, como la conservada en el retablo de San Ramón Nonato de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, en la capital de La Gomera, patrocinado por José Dávila Quintero en 1771³⁸, o el cuadro que perteneció a la capilla de la Cruz de Cuaco, en el Puerto de la Cruz, y hoy conservado en una colección particular tras la restauración efectuada por Silvano Acosta Jordán para los herederos de D^a Juana de la Nuez. Analizando ambos lienzos, parecen haber salido de los mismos pinceles, aunque su autor, por ahora, es desconocido.

36 CALERO RUIZ y SOLA ANTEQUERA (2020), pp. 873-897.

37 ÁLVAREZ RIXO (1994), p. 14.

38 DARIAS PRÍNCIPE (1986), p. 74



Fig. 14 y 15. *Gran Poder de Dios*. Principios del siglo XVIII. Iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Francia, Puerto de la Cruz. Tenerife y *Grabado del Gran Poder de Dios*. José Tomás Pablo, 1754.

De factura popular es el que pertenece a la iglesia del exconvento franciscano de San Juan Bautista del Puerto de la Cruz, que lo versiona en el interior de una habitación [Figura 16]. O los dos lienzos de la parroquia de San Juan Bautista, en San Juan de la Rambla; uno remata el retablo del Corazón de Jesús y Cristo está instalado en una hornacina hornacina avenerada muy parecida a la de su retablo portuense, rodeado de símbolos pasionistas, lo que nos hace presuponer que pudo pintarse antes de la reforma parcial de aquel conjunto que se hizo en 1768; el otro lo figura flanqueado por unos rojos cortinajes bajo un arco de medio punto; recurso del que se vale para generar profundidad³⁹.



Fig. 16. *Gran Poder de Dios*. Siglo XVIII. Iglesia de San Francisco, Puerto de la Cruz. Tenerife.

³⁹ ALLOZA MORENO y RODRÍGUEZ MESA (1986), pp.218 y 237. En el filo inferior de la peana del segundo lienzo, se escribió que en 1954 fue restaurado por Jaime Ripoll Lamarca.

La mayoría de los ejemplos pintados siguen, salvo ligeras variantes, pautas semejantes, salvo el que lo figura centrando un *Cuadro de Ánimas*. Consideramos que se trata del ejemplar más importante por ser, hasta estos momentos, único dentro de esta tipología. Fechado a mediados del Setecientos y de autor anónimo, era una devoción estrechamente vinculada con el marquesado de El Sauzal. El Gran Poder de Dios, rodeado por un sol radiante de diferente intensidad y sobre un trono de nubes, preside el cuadro flanqueado por la Virgen del Rosario entregándole el rosario a Santo Domingo y San Diego de Alcalá. En el plano intermedio se sitúan San Antonio y San Lázaro, mientras que en el inferior vemos a las Ánimas del purgatorio, entre las que se encuentra el tonsurado, el único personaje que aparece de espaldas. La obra es muy atractiva porque difiere de los tradicionales cuadros de Ánimas en los que el plano celeste lo ocupa la Santísima Trinidad, rodeada de santos y mártires. A su lado, y en una posición inferior, suele situarse la Virgen María en su papel de mediadora, mientras que el centro normalmente lo protagoniza San Miguel arcángel -el *psicopompo*-, con la balanza para el pesado de las almas y la espada; por debajo se sitúan los santos intercesores que actúan a modo de médium entre el purgatorio y la gloria. Y, por último, aparecen el purgatorio y en algunas ocasiones la boca del infierno figurada como un ser monstruoso de grandes fauces y afilados dientes, el Leviatán bíblico [Figura 17]. Semejante y posiblemente del mismo autor es la miniatura presente en una colección particular portuense, dedicada al culto particular y fechada a mediados del siglo XVIII⁴⁰ [Figura 18].



Fig. 17 y 18. *Cuadro de Ánimas*, mediados del siglo XVIII. Colección particular, Tenerife y miniatura del *Gran Poder de Dios*, mediados del siglo XVIII. Colección particular. Tenerife.

En todos los ejemplos estudiados siempre aparece vestido con una sencilla túnica morada o violeta, sin bordados, y normalmente lleva peluca de pelo liso hasta los hombros. Los bordados

⁴⁰ ACOSTA JORDÁN (2015), p. 4.

con hilos de oro y otras decoraciones son posteriores, y comenzaron a utilizarse a mediados del siglo XIX. Todos llevan en la cabeza un sol con tres potencias flameantes, idéntico al modelo esculpido original de la parroquial portuense.

Las esculturas son todas muy parecidas, aunque sus lugares de procedencia sean diferentes, de modo que el de la iglesia de San Marcos de Icod, que fue traído de América por Domingo Hernández Brito en la segunda mitad del XVIII, viste túnica de terciopelo morada con bordados de oro, y lo acompañan dos ángeles que se incorporaron al conjunto en el siglo XIX⁴¹. Mientras que el ejemplar de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, en Valverde de El Hierro, según inscripción escrita en la cabeza, se hizo en 1732, venerándose bajo el título de *Cristo de los Grillos*⁴². Su donante fue el presbítero Lucas Padrón de Guadarrama, según consta en sus últimas voluntades fechadas el 15 de mayo de 1743⁴³. Pese a mostrarse vestido, la talla policromada muestra las huellas del suplicio en espalda, piernas y rostro⁴⁴.

También se le daba culto en casas particulares, como lo confirman las imágenes existentes en las colecciones orotavenses de la familia Pérez Bethencourt y Juan Manuel Reyes Cornejo; la primera es obra de Nicolás Perdigón Oramas y data de finales del siglo XIX, mientras que la segunda la hizo Jesús de León Cruz en el año 2000⁴⁵. Otro ejemplo lo tenemos en el Museo de Arte Sacro de la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava⁴⁶, que perteneció a D^a Inocencia García Feo⁴⁷. En el Puerto de la Cruz, la localizada en la iglesia de Nuestra Señora de la Peñita fue propiedad de Don Benito Hernández Martín⁴⁸, y tras su muerte -a mediados del siglo XX-, su hija Fulceda Hernández Martín la regalaría a la iglesia. La última es una terracota pintada a mano, traída de Nápoles en 1987, y propiedad de D. Martín Álvarez Calzadilla⁴⁹ [Figura 19].

41 MARTÍNEZ DE LA PEÑA (1979), pp. 477-493. MARTÍNEZ DE LA PEÑA (2001), pp. 128-130. MARTÍNEZ DE LA PEÑA (1982), p.595.

42 ÁVILA (2012), pp. 212-216.

43 Archivo Parroquial de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, Valverde (APCV). Libro 3º de Testamentos. fols. 6-7.

44 Otros ejemplos esculpidos se localizan en Fuerteventura (Betancuria, Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción), Lanzarote (Teguise, Iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe y exconvento de Santo Domingo, hoy Museo de Arte Sacro), La Orotava (Museo Parroquial de Arte Sacro). En Los Realejos también existía un ejemplar en la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, desaparecido tras la quema del templo en 1978 (CAMACHO y PÉREZ-GALDÓS (1970), p. 27).

45 LÓPEZ PLASENCIA (2006), pp. 245-246.

46 LORENZO LIMA (2003), pp. 135-136.

47 CALERO RUIZ (1987), p. 59.

48 La pequeña imagen presidía el escaparate de la zapatería que D. Benito Hernández Martín tenía en la calle de Quintana durante las fiestas de Julio; festividad que en su honor se celebra todos los años, a partir del segundo domingo de ese mes, en el Puerto de la Cruz (Tenerife). Agradecemos los datos aportados por Agustín Marrero García y Tomás Gregorio Afonso Hernández.

49 La figura mide 35 cms. Se acompaña de dos ángeles, cuyas vestimentas, incluida la que luce el Cristo, fue confeccionada por su propietario, intentando recrear los bordados del antiguo traje del modelo original. Debo estos datos a la amabilidad de D. Martín Álvarez Calzadilla.



Fig. 19. *Gran Poder de Dios*. Terracota. Nápoles, 1987. Propiedad de D. Martín Álvarez Calzadilla.

Quede claro que existen muchos más ejemplares repartidos por toda la geografía insular, pero no es nuestra intención catalogar todas las obras existentes sino estudiar el origen de la figura del doliente, y observar cómo esta fórmula pasó al contexto cristiano de la mano del Cristo de la Humildad y Paciencia, más tarde transformado en Gran Poder de Dios. El arraigo de esta iconografía en las Islas tiene que ver, con el culto que le debían diferentes órdenes religiosos, especialmente franciscanos y dominicos, que expandieron la devoción al Cristo que resignado y triste espera su muerte. Pero, obviamente, no hay que perder de vista el momento religioso contrarreformista que se vivía en todo el orbe católico. Como es bien sabido, en la última sesión del Concilio de Trento, celebrada el 4 de diciembre de 1563, se promulgó un corto decreto que trataba sobre la veneración e invocación de los santos, y sobre sus imágenes y reliquias. De su lectura se desprendían dos fines, la reafirmación de la doctrina de la Iglesia y la organización de la imaginería de los templos, para evitar los abusos devenidos de la superstición popular. Para que esto se cumpliera se nombraron a los obispos supervisores de las imágenes sagradas, mientras que los clérigos tenían que instruir a los fieles respecto a su culto. Se insiste que la imagen no es objeto de adoración, sino lo que representa, porque les ayuda a llevar una vida virtuosa; de esta manera el arte se convierte en un instrumento de propaganda religiosa⁵⁰. Al respecto conviene recordar la frase escrita en el cuadro del Cristo Pobre del mencionado museo chileno: *Oh todos vosotros que pasáis por el camino prestad atención y mirad si hay un dolor semejante a mi dolor*. Frase que se complementa con la escrita en la parte inferior: *Aprended de mí que soy humilde de corazón*. Está muy claro a qué tipo de espectadores van dirigidos estos mensajes. La sociedad quedará sobresaturada de esta espiritualidad trentina, primando el valor pedagógico de la imagen sagrada. De acuerdo con esa costumbre, siglos más tarde en la parte inferior del cuadro expuesto en el museo sacro de La Orotava, ya mencionado, se añadió: *¡Oh pecador! Contéplame y tendrás lástima de ti*. En opinión de Rodríguez Bravo, esta frase fue añadida posteriormente por Perdígón al restaurarla, pues la grafía parece corresponderse con la suya.

⁵⁰ Cfr: CALERO RUIZ y SOLA ANTEQUERA (2006).

Todas estas imágenes se hacen para proclamar y difundir la verdadera fe, y los predicadores desde los púlpitos harán uso de ellas como soporte de sus sermones. También el concilio potenció el auge de las cofradías, en especial las de penitencia, de modo que las artes plásticas se convertirán en auxiliares de la predicación. Es por lo que se le dará una gran importancia al valor catequizante que la imagen propaga en el mundo católico, jugando el mismo papel que los medios audiovisuales contemporáneos⁵¹.

Todos los tratadistas insisten en el valor didáctico que éstas tienen para los fieles, y que el arte es más instructivo que la palabra para la plebe ignorante; una imagen vale más que mil palabras, y este principio les acerca al arte emocional. Estamos pues ante imágenes objeto que buscan conmover al fiel mediante el sentimiento religioso. No buscan la belleza suprema, sino mover el alma a la devoción. Y ese es el fin de la imagen procesional que, a través de medios sensoriales y expresivos seduce al fiel con lo que narra o describe. Son creadas para itinerar, especialmente las esculpidas; para que sorprendan al fiel en la calle. Al convivir con ellos en la vía pública o en el templo, se convierten en objeto de veneración pública, de modo que el sufrimiento de Jesús y la amargura de su Madre constituyen la mejor lección plástica de la teología del pecado y de la gracia⁵²; si además la idea la reforzamos con inscripciones, el mensaje será aún más directo, recordemos un detalle de una de las frases del lienzo chileno: (...) *prestad atención y mirad si hay un dolor semejante a mi dolor*. Que las imágenes sean ejemplarizantes para quienes acudan a ellas pidiendo un favor, especialmente de salud, es de lo que se trata, y al mismo tiempo contemplándolas, se sientan reconfortados compartiendo su dolor.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA JORDÁN, S. (2015). «La plástica como documento. Apreciación simbólica en el trono del Gran Poder de Dios» (conferencia). Puerto de la Cruz, 8 de julio de 2015.
- ALLOZA MORENO, M. A. y RODRÍGUEZ MESA, M. (1986). *San Juan de la Rambla*. Santa Cruz de Tenerife.
- ÁLVAREZ RIXO, J.A. (1994). *Anales del Puerto de la Cruz de la Orotava: 1701-1872*. Puerto de la Cruz: Ayuntamiento del Puerto de la Cruz.
- ÁVILA, A. (2012). *Isla de El Hierro. Patrimonio Artístico Religioso*. Gobierno de Canarias. Ayuntamiento de Valverde: Ed. del Umbral.
- CALERO RUIZ, C. (1987). *Escultura barroca en Canarias. 1600-1750*. Santa Cruz de Tenerife: Excmo. Cabildo Insular de Tenerife.
- CALERO RUIZ, C. (1991). *Luján. José Luján Pérez*. Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias.
- CALERO RUIZ, C. (1998). *Res Gloriam Decorant. Arte Sacro en La Laguna*. La Laguna: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna.
- CALERO RUIZ, C. y SOLA ANTEQUERA, D. (2005). «El Cristo del Perdón. Origen e iconografía». *Tebeto*: Cabildo Insular de Fuerteventura. Puerto del Rosario.
- CALERO RUIZ, C. y SOLA ANTEQUERA, D. (2006). «¡Ponga usted un santo en su vida! La Iglesia y la manipulación de las imágenes como propaganda religiosa». *Homenaje L Doctor Ramón López Caneda*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- CALERO RUIZ, C. y SOLA ANTEQUERA, D. (Jun-Dic 2020). «Iconografía cristiana: El

51 MARTÍN GONZÁLEZ (1993), pp. 4-18.

52 MÂLE (2001), pp. 246-266.

- Gran Poder de Dios* y su desarrollo iconográfico en Canarias. Arte, Historia y Tradición. *Mirabilia Journal* 31 (2020/2). UFES (Universidad Federal do Espírito Santo). Brasil.
- CAMACHO y PÉREZ-GALDÓS, G. (1970). «La iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Concepción del Realejo de Abajo». *Homenaje a Elías Serra Rafols*. La Laguna.
- CARR-GOMM, S. (2009). *Historia del Arte. El lenguaje secreto de los símbolos y las figuras de la pintura universal*. Barcelona: Blume.
- CIRLOT, J. E. (1981). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Nueva Colección Labor.
- DARIAS PRÍNCIPE, A. (1986). *Los lugares colombinos de la villa de San Sebastián. (Historia y evolución)*. Santa Cruz de Tenerife:
- De PASCALE, E. (2009). *Death and Resurrection in Art*. Los Ángeles- Hong Kong: The J. Paul Getty Museum.
- Escritos completos de San Francisco de Asís. Directorio franciscano. Pdf en https://www.corazones.org/santos/francisco_asis_escritos_completos.pdf. Consultado el 9 de septiembre de 2020].
- ESTEBAN LORENTE, J. F. (1990). *Tratado de iconografía*. Madrid: Istmo.
- GARCÍA PULIDO, D. y PAZ SÁNCHEZ, M. de (2017). *Amaro Pargo. Documentos de una vida. Héroe y forajido*. vol. I. Santa Cruz de Tenerife: Ed. Idea.
- GARCÍA PULIDO, D., BOLAÑOS GONZÁLEZ, J.I. y PAZ SÁNCHEZ, M. de (2019). *Amaro Pargo. Documentos de una vida. San Amaro Bendito*. vol. 5. Santa Cruz de Tenerife: Ed. Idea.
- GÓMEZ LUIS-RAVELO, J. (2001). «Cristos tinerfeños de la Humildad y Paciencia. Su antigua devoción en el Puerto de la Cruz», en AA.VV.: *Sacra Memoria. Arte religioso en el Puerto de la Cruz*. Cat. Exp. Santa Cruz de Tenerife: Excmo. Ayuntamiento del Puerto de la Cruz.
- GÓMEZ SEGURA, E. (2005). «Tumbas y epitafios: El cementerio del cerámico en Atenas». En AA.VV.: *Imágenes de la muerte. Estudios sobre arte, arqueología y religión*. La Laguna: Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.
- JEFFERY, L. H. (1962). *The Inscribed Gravestones of Attica*. BSA 57.
- KLIBANSKY, R. PANOFSKY, E. y SAXLI, F. (1991). *Saturno y la Melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid: Alianza Ed.
- LÓPEZ PLASENCIA, J. C. (2006). «La pintura como medio de difusión devocional. La imagen de *El Gran Poder de Dios* de Puerto de la Cruz (Tenerife) y sus veras efigies». *El Museo Canario* nº LXI: Las Palmas de Gran Canaria.
- MÂLE, E. (2001). *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid: Ed. Encuentro.
- MARRERO ALBERTO, A. (2017). «La trascendencia iconográfica del moscóforo: El Cristo «Buen Pastor» y su presencia en la Islas Canarias». *Cuadernos de Arte e Iconografía*. T. XXVI, nº 51: Madrid.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (1993). «El arte procesional del Barroco». *Cuadernos de Arte Español*, nº 95: Madrid.
- MARTINEZ DE LA PEÑA, D. (1982). «Iconografía cristiana y alquimia: El Señor de la Humildad y Paciencia». *Libro-Homenaje a Alfonso Trujillo*. T.I. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D. (1991). *Historia de Arico*. Arico: Ilustre Ayuntamiento de la Villa de Arico.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D. (2001). *La Iglesia de San Marcos Evangelista de Icod y vida del Siervo de Dios Fray Juan de Jesús*. Santa Cruz de Tenerife: Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, Excmo. Ayuntamiento de Icod de los Vinos y CajaCanarias.
- PANOFSKY, E. (1976). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Ed.
- PÉREZ MORERA, J. (1993). «Esculturas americanas en La Palma». *IX Coloquio de Historia*

- Canario-Americana* (1990). T.II. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.
- PÉREZ MORERA, J. (1997). «El Cristo de la Humildad y Paciencia de la iglesia de Santo Domingo de La Laguna», en *Humildad y Paciencia de Cristo Nuestro Señor y la cofradía de la Misericordia*. La Laguna: Ayuntamiento de La Laguna.
- PÉREZ MORERA, J. (2001). «Señor de la Piedra Fría», en AA.VV. *Arte en Canarias (siglos XV – XIX). Una mirada retrospectiva*. Islas Canarias: Gobierno de Canarias.
- PÉREZ MORERA, J. (2020). «Arquitectura asistencial e iconografía hospitalaria. Uso y función de una casa-hospital del siglo XVI» (II). *Revista de Historia Canaria*, nº 202: Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.
- REVILLA, F. (2007). *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Grandes Temas Cátedra.
- RUIZ ÁLVAREZ, A. (1949). «En torno al Gran Poder de Dios». Puerto de la Cruz: Excmo. Ayuntamiento del Puerto de la Cruz.
- RUIZ ÁLVAREZ, A. (11/6/1956). «En torno a la imagen del Gran Poder de Dios: los angelotes, el trono y la peana». Santa Cruz de Tenerife: *El Día*: Santa Cruz de Tenerife.
- RUIZ ÁLVAREZ, A. (9/4/1966). «Los tronos de Nuestro Señor del Gran Poder los trazó, doró y pintó José Tomás Pablo». *La Tarde*: Santa Cruz de Tenerife.
- RUIZ ESTRADA, A. (1983). «El arte andino colonial de Rapaz». *Boletín de Lima*, nº 28, año 5: Lima.
- SANTANA RODRÍGUEZ, L. (2002). «Manos de mujer en la historia del Cristo de la Humildad y Paciencia de la Iglesia de Santo Domingo de La Laguna». Semana Santa: San Cristóbal de La Laguna.
- SHAPIRO, H. A. (1991). «The Iconography of Mourning in Athenian Art.» *American Journal of Archaeology* 95, no. 4: 629-56. Accessed December 6, 2020. doi:10.2307/505896.
- VIALE ACOSTA, F. (2003). *El Puerto de la Cruz y el culto a San Telmo, al Gran Poder de Dios y a la Virgen del Carmen: análisis para su historia*. Puerto de la Cruz.
- WITTKOWER, R. y M. (1982). *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución francesa*. Madrid: Cátedra.

