

SANGRE Y MARTIRIO PASIÓN E INQUISICIÓN EN LA PLÁSTICA CANARIA DEL SIGLO XVII

Domingo Sola Antequera
Clementina Calero Ruiz

Las escenas de la pasión, cuyo carácter doloroso había sido descubierto por los artistas del Renacimiento, reaparecieron en el siglo XVII tan patéticas como en el siglo XV; de este modo el espíritu del medievo renació, con más fuerza que nunca, durante la Contrarreforma. 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”.¹ Como bien indica Emile Mâle, el arte del siglo XVII “que Poussin, Philippe de Champagne y Le Brun nos tienen acostumbrados a considerar como el arte de la razón, fue en Europa” –por el contrario– “el arte de la pasión”.²

Al representar el sufrimiento y el martirio, el arte del siglo XVII intentaba llegar a lo más profundo del sentimiento humano. Estas fórmulas fueron definidas en el Concilio de la Reforma Católica reunido en Trento a partir de 1545; de modo que en su última sesión, celebrada los días 3 y 4 de diciembre de 1563, se afrontó el tema de las imágenes bajo la urgencia de una triple problemática, promulgándose un corto decreto sobre el culto a los santos, sus reliquias y sus imágenes.³ Para que ello se cumpliera, los obispos se convertirían en supervisores y censores de las imágenes sagradas, debiendo evitar la colocación de cualquier iconografía nueva que fuera susceptible de inducir a error dogmático en los fieles.⁴ De este modo se precisó la doctrina y se hizo hincapié en que no era la imagen en sí misma el objeto de adoración, sino el original en ella representado, y, para lograr este empeño, España aportó dos instrumentos decisivos: la Compañía de Jesús y la Inquisición.⁵

En este sentido, qué mejor modelo para representar el triunfo de la Redención sobre la muerte y el pecado que el *Varón de Dolores*, del que deriva otro tipo iconográfico: el *Cristo del Perdón*. En el arte occidental, la primera representación cruenta de Cristo, al margen de los límites de la pasión, fue la llamada *Misa del Papa San Gregorio*, icono que conoció una rápida difusión en Europa desde el siglo XV al XVIII;⁶ un Cristo vivo, sangrante, dolorido, que coronado de espinas, y arrodillado al borde del sepulcro, mostraba sus llagas. La tradición cuenta que así se le había aparecido al papa San Gregorio Magno cuando oficiaba misa en la basílica romana de Santa María la Mayor, para convencer a una mujer incrédula de su presencia real en la hostia consagrada.⁷ Pese a lo extendido de esta iconografía, su origen se basó, al parecer, en una leyenda que no surgió en época del pontífice, pues no la recoge ni Santiago de la Vorágine,⁸ ni ninguna de las *Vidas* de San Gregorio que los Bolandistas⁹ escribieron. Por ello Mâle considera que podría proceder de un icono bizantino traído de Oriente en el siglo XII o XIII, con destino a la iglesia romana de la Santa Cruz de Jerusalén.¹⁰

Pese a tratarse –al parecer– de un tema “no reconocido oficialmente por la Iglesia”, pronto los artistas alemanes, franceses e italianos se hicieron eco de esta representación, incorporando a sus repertorios la visión papal, pero malinterpretándola al identificarla con un

Ecce Homo.¹¹ El malentendido surgió a partir de las estampas grabadas por Alberto Durero, donde se reflejaba a un *Varón de dolores sentado*, en meditación melancólica,¹² lo que dio como resultado la aparición de una de las iconografías de más arraigo en Canarias por esos siglos, la del *Cristo de la Humildad y Paciencia*.

El tema pronto se hizo familiar para grabadores, pintores y escultores de media Europa, y en especial la escena de la aparición papal difundida por el artista alemán en 1511 cuyas estampas, estudiadas por diferentes maestros europeos, influirán en el desarrollo del arte posterior.¹³ La *Misa de San Gregorio* muestra al pontífice delante de un altar, sobre el que está el sepulcro abierto y en cuyo borde un Cristo sangrante apoya sus rodillas. Cubierto por el paño de pureza y coronado de espinas, abre los brazos mostrando los estigmas de la pasión en las palmas de sus manos; a su espalda la cruz, de la que cuelga el flagelo y el látigo, y en uno sus brazos un gallo, símbolo de las negaciones de Pedro. En la misma también se apoya la escalera, que a su vez sirve de sostén a la lanza que le atravesó el costado, el palo con la esponja empapada en vinagre e hiel,¹⁴ y el martillo;¹⁵ el conjunto se completa con las tenazas, los tres dados con los que los centuriones romanos echaron a suertes su túnica,¹⁶ la cabeza de Judas de cuyo cuello cuelga la bolsa de monedas y la columna de la flagelación.

Siguiendo escrupulosamente el modelo dureriano, en la iglesia agustina de La Orotava, recibe culto una imagen de Jesús, conocida como *Cristo del Perdón*.¹⁷ El cuerpo, especialmente la espalda, está surcado de llagas y sangre que, para aumentar su verismo, han sido tratadas con trozos de cuero seco pintado al óleo; el paño de pureza se anuda a la derecha y se sujeta, además, con cuerda, cayendo el nudo muy duro y pesado, pero en lugar de apoyar su rodilla sobre el borde del sepulcro, lo hace sobre el globo terráqueo, que parece descansar sobre un lecho de flores, recreándose un *ambiente sagrado por la vía de los aromas silvestres*.¹⁸ Una de las versiones más antiguas de este tema la había esculpido el portugués Manuel Pereira para el convento de dominicos del Rosario, en Madrid; corriendo la policromía a cargo de Francisco Camilo, aunque desafortunadamente la imagen desaparecería durante la Guerra Civil.¹⁹ Su réplica se guarda en la capilla de los marqueses de Comillas, en la localidad del mismo nombre en Santander.

Partiendo de este modelo, el escultor vallisoletano Luis Salvador Carmona hizo en el siglo XVIII varias versiones, como la localizada en la iglesia del Real Sitio de la Granja (1751), en el Hospital de Atienza (1753) y la del convento de Capuchinas de Nava del Rey (1756).²⁰ Esta imagen que tan bien definía el prototipo iconográfico del *Cristo del Perdón*, gozó rápidamente de gran devoción entre el pueblo, lo que motivó que el propio Carmona lo grabara en 1768.²¹ Todos los ejemplares que hemos mencionado descansan su rodilla izquierda sobre la bola del mundo, donde se pintó la escena del pecado Original, en la que aparecen Eva y Adán situados a ambos lados del árbol del Bien y del Mal, de modo que Cristo sería la fiel representación de la redención del pecado; sin embargo, el modelo de La Orotava apoya su rodilla derecha –exactamente igual que lo hace el grabado de Durero– pero lo más curioso 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 Hispania y Berbería. El conjunto se completa con los símbolos de la pasión, como la cruz de la que cuelga el sudario, la escalera, y la lanza,²² mientras que sobre la peana aparecen los tres dados, la esponja, el martillo y las tenazas. Obviamente, su punto de partida, así como el de los restantes ejemplos, es el mencionado grabado que reproduce la *Misa del Papa San Gregorio*, tal y como Durero lo grabó en 1511, aunque sustituyendo el sepulcro por la bola del mundo, pero el ejemplo tinerfeño es el único fiel a la estampa alemana.

Ahora bien, qué significado puede tener el mapa pintado en ella. En Canarias es de sobra conocido que los peores ataques piráticos procedían del norte de África, y durante los siglos XVI y XVII, las Islas fueron 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 Berbería como esclavos.²³ De hecho, incluso tenemos constancia de algunos artistas que sufrieron tal cautiverio, como el escultor tinerfeño Gonzalo Fernández de Sosa, quien al redactar su declaración de entierro en el domicilio del capitán Alonso de Castro Ayala le suplicaba que le permitiera ser enterrado en la capilla de su propiedad, en el convento agustino de La Laguna “por su mucha pobreza y no tener bienes ningunos [...] por el cautiverio de donde vino”.²⁴ Si en los casos peninsulares, Cristo –atendiendo a las figuras pintadas en la bola del mundo– significaba la redención del pecado, en el caso canario personificaría –además– la redención de los cautivos, recordando el 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 –parlamento en el que Jesús de Nazaret se pone en manos de Dios, 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–.

La autoría de la imagen nos es desconocida, no así la cronología, que podríamos situar –casi con certeza– en el segundo tercio del siglo XVII.²⁵ 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 con ninguna de las obras conocidas de estos autores. Asimismo, en algún momento se ha creído ver en ella el estilo del escultor, natural de Güímar, Lázaro González de Ocampo. Es cierto que con éste parece mantener vínculos más estrechos; de hecho, González de Ocampo trabajó en varias ocasiones para otros templos de la villa, caso de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, donde aparece documentado en 1691,²⁶ o para el convento de monjas Claras, para las que a finales del Seiscientos talló un *Cristo Varón de Dolores*,²⁷ hoy en Arona. Es cierto, también, que los rostros de ambos son más que parecidos, sin embargo 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,²⁸ no así en la del convento agustino, que es sencillamente ondulada y partida a la mitad, como en todos sus Cristos.

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; estos son los únicos postizos que realiza, ya que los ojos están pintados al óleo. Es cierto que González de Ocampo es de los pocos escultores canarios que hace uso de elementos postizos en 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 ha hecho uso de telas encoladas para los brazos, ya que la imagen se utilizaba también como crucificado, protagonizando –además– el momento del descendimiento y santo entierro;²⁹ y también en el relieve de la *Adoración de los pastores* del lagunero Hospital de Dolores, colocó encajes encolados en los bordes del pesebre. Hay, sin embargo, en el Puerto de la Cruz otra imagen con la que la pieza de La Orotava muestra mucha más similitud. Nos referimos al *Cristo de la Humildad y Paciencia*, hoy en la iglesia del ex-convento franciscano de San Juan Bautista.

La primera fecha que poseemos de esta escultura nos la facilita el testamento de Juan de Vergara, firmado en 1652, donde señala haber fabricado una capilla en el convento dominico de la localidad, para colocar al Cristo, junto con la Soledad, San Juan y María Magdalena.³⁰ Ésta, de autor anónimo, tiene no sólo un rostro idéntico, sino también una factura muy en la

línea del *Cristo del Perdón* de La Orotava. Siempre habíamos creído que procedía de los talleres de Garachico, pero al examinar las facciones de su cara, éstas son más dulces y delicadas; asimismo, la talla de los brazos, manos y cuerpo es más que idéntica a la del Cristo orotavense y, ciertamente, lo alejan de los modos más duros y arcaizantes de la escuela norteña. También en esta ocasión se ha hecho uso de los cueros encolados para acentuar el realismo de las llagas y, en general la factura de ambos es idéntica, pero, de ser así, su autor no podría ser Lázaro González, puesto que éste nació en 1651, y la primera fecha que tenemos de la imagen portuense es un año posterior. Pese a todo, nos inclinamos a considerar a ambas imágenes salidas 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”.³¹

Esta tipología de Cristos, extremadamente llagados, fueron objeto de atención y preocupación para los inquisidores canarios, y así lo manifestaron cuando a finales de 1661 llegó a Tenerife procedente de Madrid un *Cristo de las Congoxas*, destinado al convento agustino de San Sebastián en Tacoronte.³² Parece ser que a la Inquisición de Canarias no les gustó la talla, habida cuenta de que su autor había esculpido a un hombre vivo y desnudo, que supuestamente era un resucitado, pero que mostraba más llagas de las cinco “que dicen los Evangelistas”.³³ Además, como en su momento apuntó Hernández Perera, unas “voces timoratas y malévolas, inexplicablemente presas de escándalo a la vista de una composición que juzgaron horrible y sangrienta, habían desempolvado calumniosamente la presunta ascendencia judía del donante ... y no un noble caballero de origen portugués”.³⁴

Efectivamente, la imagen –conocida popularmente como *Cristo de Tacoronte*– representa a un cristo vivo que abraza la cruz. Esta fórmula conocida como *Cristo de los Dolores* que Buenaventura Bonnet hacía derivar del grabado de Dürero, *Varón de Dolores con los brazos abiertos* tiene, sin embargo, un origen diferente.³⁵ Es cierto que la influencia del grabado alemán es palpable, pero en él no aparecen dos de los elementos cruciales de esta iconografía, como son el abrazo a la cruz y el jeroglífico calavera-serpiente, pues Jesús con los brazos alzados como un orante, muestra los estigmas de manos, pies y costado delante del *stipes*,³⁶ de modo que como advirtió en su momento Hernández Perera, “la aceptación de la cruz por parte del Varón de Dolores [...] tiene otra procedencia”, que sería la del *Cristo de los Dolores* esculpido por Miguel Ángel para la iglesia romana de Santa María sopra Minerva; éste sería el modelo que da la pauta. Allí, por primera vez, Jesús se abraza al objeto de su suplicio,³⁷ símbolo posterior de la redención de los pecados, siendo significativo también el hecho de que L. Venturi en su *Historia del Arte italiano*, haga partir este modelo de la leyenda de la *Misa del papa San Gregorio*, con lo cual volvemos –de nuevo– al principio.³⁸ El diálogo de Jesús con la cruz, ya sea desnudo o vestido, también aparece en otros temas, como el *Quo vadis Domine?*, pintado –entre otros– por Corregio, o en las diversas versiones ejecutadas por El Greco, como el *Cristo con la cruz* del Museo del Prado en Madrid. Es cierto que este tema con relativa frecuencia aparece en pinturas de los Países Bajos pero, no es menos cierto que, al parecer, surgió por primera vez en Italia. De la extrapolación del *Cristo varón de Dolores* deriva la representación de la *prensa y el molino místico*, en clara alusión al tema de la misa, en el sentido de que el propio Cristo se define *como pan y vid*, tal y como explica San Buenaventura: “el vino es 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”.³⁹ Las primeras representaciones fueron alusivas a la pasión, pero en el siglo XV éstas pasaron a convertirse en alusiones eucarísticas,⁴⁰ de modo que la *prensa mística* sería –sencillamente– una derivación del *Varón de Dolores*,⁴¹ que a su vez y de nuevo se relaciona con la mencionada *Misa del papa San Gregorio*.

Por otro lado, el pecado original que en el *Cristo del Perdón* se hace presente en Adán y Eva pintados en el globo terráqueo, en el *Varón de Dolores*, se materializa en la serpiente con la manzana en la boca, por lo tanto la representación española es más completa y más didáctica que las versiones que del mismo tema nos dejaron Durero y Miguel Ángel, convirtiéndose de este modo en una de las mejores iconografías trecentistas que singulariza la proyección humana de la Redención.⁴² Esta escena –igual que para el caso de la iconografía del *Cristo del Perdón*– se la presupone en el calvario, al pie de la cruz, ya que una leyenda medieval sostenía que Jesús había sido crucificado en el mismo lugar en que Adán había sido sepultado, de este modo se le recordaba al fiel que Jesús con su sacrificio había rescatado a la Humanidad, ya que sobre el cráneo del primer humano se derramó la sangre del Salvador, desoyendo las palabras de eruditos como San Jerónimo, que según refiere E. Mále había situado la tumba de Adán en Hebrón, y no en el Calvario⁴³ –pequeña cueva que hoy se rememora en un espacio *ad hoc* dentro de la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén–. Eso explica la presencia del cráneo sobre la que descansa el pie izquierdo de Jesús, justificando su triunfo sobre la muerte y el pecado, ejemplificados en la calavera, la serpiente y la manzana,⁴⁴ que simbolizan la derrota del demonio, disfrazado de serpiente. El arte de la contrarreforma subraya con intensidad esta idea, significando que Cristo venía a la tierra con la finalidad de redimir a los cautivos en el pecado, motivo por el cual la serpiente aparece con tanta frecuencia en el arte de esta época, tanto acompañando a Jesús como a su Madre, véase si no la abundante iconografía Inmaculista.

Pero los calificadores de la Inquisición, sobre todo se escandalizaron porque la imagen tacorontera mostraba a un hombre desnudo y vivo; en realidad, era un bellissimo atleta desnudo que expresaba dolor moral, pese a sus muchas heridas; el pelo fuertemente marcado y ligeramente apelmazado por el sudor se mezcla con la sangre que mana de su cabeza, y la boca abierta deja ver su dentadura que queda perfilada entre los labios. Tal fue así, que aquéllos no daban crédito a lo que veían y no se explicaban cómo podía el Redentor estar al mismo tiempo triunfando en su pasión y doloroso, de modo que suponían que la imagen no se adaptaba a los textos sagrados. En primer lugar estaba desnudo, y el desnudo estaba terminantemente prohibido.⁴⁵ En segundo lugar se trataba de un hombre vivo, que había resucitado y por lo tanto había vencido a la muerte, de modo que si había resucitado era un cuerpo glorioso, por lo que no podía admitirse que estuviera tan llagado y sangrante. Y es precisamente en este tema, en el número de llagas y exceso de sangre, donde éstos encontraban los principales escollos para su no exposición a los fieles. Pensaban que exponiéndolo públicamente el pueblo creería “que Cristo resucitó con más llagas de las cinco que dicen los evangelistas”,⁴⁶ lo cual sería censurable. Y esto es lo que llama poderosamente la atención en el *Cristo de Tacoronte*, la asombrosa unidad plástica que el autor consigue con el cabello, la barba y las magulladuras. Por otra parte, con el uso de la policromía el autor se ve complacido en mostrarnos las heridas, sobre todo las de la espalda, surcada por grandes regueros de sangre que empapan el propio sudario, para mostrarnos a ésta coagulada, con los pellejos levemente levantados alrededor de las heridas. En este “detalle” se fijó en extremo la comisión, declarando que “el cuerpo estaba acardenalado en partes y en las espaldas dos heridas como hechas con algún garfio o instrumento de hierro y estas dos singularmente grandes Y que causan reparo y estrañesa [...]”.⁴⁷ De modo que ya no es sólo que el número de llagas –a su parecer– no les concordara, sino que tampoco les coincidían en su tamaño, hechura y localización, afirmando que:

[...] se muestra más claro porque tiene Llagas en manos pies y Costado porque la llaga del Costado no la tubo Christo nro. Redentor vivo sino después de resucitado Y por otra parte tiene la dicha Ymagen puesta en pie muchos golpes y llagas grandes

Y disformes que causan horror en algunas partes del cuerpo como son rodillas, codos y espalda [...]

Parece que la escultura se opone al texto sagrado.⁴⁸ Pero de todos es sabido que los artistas a la hora de trabajar una escultura, no sólo utilizaban los textos oficiales de la Iglesia, sino que también una de sus fuentes de inspiración fueron los libros “prohibidos”, como los Evangelios Apócrifos, *Las Revelaciones* de Santa Brígida, *La Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine..., que en estos años, estaban “mal vistos”. Y eso, entre otras cosas, es lo que ocurre con esta imagen, porque si aceptamos que Jesús recorrió el camino hacia el Calvario cargado con una cruz completa, perfectamente labrada, tal y como por tradición pintores y escultores nos lo han presentado a lo largo de los siglos, no tendrían, efectivamente, justificación las fuertes llagas de los hombros. Pero quizás el autor haya querido ser fiel a la historia, de modo que según la costumbre romana, los condenados a morir crucificados cargaban sobre sus hombros el madero horizontal sin desbistar o *patibulum*, ya que el *stipes* o madero vertical al poderse reutilizar, quedaba fijo en el lugar de la ejecución.⁴⁹ Las muñecas eran atadas en los extremos del *patibulum* con fuertes sogas –de ahí las marcas que el *Cristo de Tacoronte* presenta en ellas–, y el *titulus* que era la tablilla que explicaba el motivo por el que el reo iba a ser ejecutado, lo llevaba atado al cuello, también con una soga, y su roce explicaría la sangre y las marcas que la imagen presenta a su alrededor.⁵⁰ Asimismo, si la víctima estuviese demasiado *masacrada* por la flagelación y el escarnio, y no pudiese cargar con el pesado madero, se la llevaba fuertemente atada con sogas por las muñecas, mientras que los soldados cargaban con el *patibulum* hasta el final.⁵¹ De modo que estas *pequeñas cuestiones de detalle* son las que cobraron mayor importancia para los comisionados, y así lo hicieron constar en su informe.

No obstante, y pese a todo, el Tribunal de la Inquisición les contestó, el 22 de marzo de 1662, informándoles de la existencia en “la Corte de dos Ymagenes de esta misma hechura Una en el Convento de nra. Señora de Atocha y otra en la capilla de los Terceros de San Franc^o”, que –además– gozaban de indulgencias otorgadas por el arzobispo de Toledo,⁵² y que sin ningún problema estaban expuestas a la veneración de los fieles. En todo este conflicto, por otro lado, está claro el “cerramiento” más provinciano de una sociedad pequeña como la canaria, frente a la madrileña de la misma época, más abierta y “menos calenturienta”, si se nos permite el término. De modo que de esta “diplomática manera” se zanjó el asunto, máxime si –además– tenemos en cuenta que el “supuesto” autor de la talla, era Familiar del Santo Oficio, cargo que estimaba mucho más que el de su tarea de escultor.⁵³

Por otro lado, el tema que venimos tratando está perfectamente justificado en el sentido de que este tipo de imágenes cristológicas se esculpían para salir a la calle, procesionar y mezclarse en la vía con los fieles, de modo que en los años del Barroco se fomentó la imagen como una ayuda que estimulara el pensamiento de los devotos. De ahí se infiere el valor que se le da al poder del artista para que, a través de su obra, sea capaz de desencadenar en ella un espíritu devoto, que sirva para instruir a los fieles pero, sobre todo, que suponga una fuerte dosis de impulso emotivo.⁵⁴

Otro detalle interesante a tener en cuenta es el pequeño sudario, distribuido en dos masas y sujeto con cuerdas, dejando al descubierto el perfil del cuerpo de perfecta anatomía y bella curvatura. El bellissimo desnudo demuestra la formación clasicista de su escultor, al tiempo que nos ofrece la exquisita suavidad en los relieves musculares, y las largas piernas en un magnífico contraposto, postura clásica por excelencia, cual *Apolo Sauróctono*.⁵⁵ Es sobre todo muy claro su “parecido”, por lo que a pose respecta, con la *Venus de Milo*, aunque es

imposible que su autor conociera esta estatua, habida cuenta de que fue descubierta “casualmente” por un campesino griego el 8 de abril de 1820, no lejos de un teatro antiguo, en la isla de Melos,⁵⁶ pero lo cierto es que ésta, a su vez, es copia a la *Afrodita de Santa María de Capua Vetere*, obra de Lisipo, conocida desde antiguo y referencia para muchos escultores y pintores modernos;⁵⁷ de modo que si observamos de frente al *Cristo de Tacoronte*, igual que ocurre con la *Afrodita de Capua*, su brazo izquierdo corta el cuerpo en diagonal, siguiendo la línea del muslo, invitándonos a buscar otro punto de vista, aunque en la *Afrodita* ocurre al contrario, pero ello, sencillamente, presupone la utilización de un grabado.

Respecto a su autoría se han barajado varias hipótesis. En su momento Jesús Hernández Perera pensó en Domingo de la Rioja, basando su afirmación en los ejemplares conservados en la Península Ibérica, especialmente en el *Cristo de la Victoria*, que recibe culto en el monasterio de las Madres Agustinas Recoletas de Serradilla, en Cáceres,⁵⁸ ejecutado por este artista en 1630 por encargo de Francisca de Oviedo y Palacios.⁵⁹

No obstante, hay que señalar, primero que este escultor muere en 1656, y que la talla llegó a Tenerife en noviembre de 1661; y segundo, que con la imagen cacereña sólo muestra afinidad por lo que a iconografía respecta, pero no en el tratamiento escultórico. Es por lo que en los últimos años ha cobrado fuerza su relación con la producción de otro imaginero, el portugués –estante primero en Valladolid y luego en Madrid– Manuel Pereira, figura señera de la escuela madrileña del Seiscientos, lugar de procedencia de la imagen.

Por otro lado, los donantes de la talla del Cristo eran también portugueses, el capitán D. Tomás de Castro Ayala y su hermano el agustino fray Juan Carrasco de Ayala. Tras la llegada de la imagen, la fama de “excelente escultor” alcanzada en la corte por su autor se extendió rápidamente por Tenerife, de modo que en 1670 el convento agustino de La Orotava le encargaría a su taller de Madrid una Virgen de Gracia, policromada por Felipe Sánchez para presidir el altar mayor de su retablo.⁶⁰

Manuel Pereira, si bien había nacido en Oporto en 1588, en torno a 1620 se instaló en Madrid, convirtiéndose en la figura más señera de esta escuela. Su trabajo considerado de *gran exquisitez* y canon esbelto, supone para Martín González la influencia en él del clasicismo de Alonso Cano, a lo que se viene a sumar una cierta melancolía portuguesa, que en el *Cristo de Tacoronte* se patentiza en su triste rostro, que nos habla de una profunda vida interior. En su época se le calificó de insigne escultor, y aunque tuvo discípulos y creó en su entorno un interesante círculo, no llegó a formar escuela.⁶¹ Por otro lado, comparando el *Cristo de Serradilla* con el de Tacoronte, pese a que sus iconografías son las mismas, advertimos claramente la diferente formación de sus ejecutores, pues la de Rioja está dentro del preceptivo realismo, mientras que la de Pereira es ciertamente clasicista, como ya se ha visto; no hay más que mirar el perfil del Cristo tinerfeño, de nariz recta, “a la griega”, que inmediatamente delata la formación de su autor.

Por otro lado, el Cristo de Serradilla lleva su mano derecha hacia el *stipes*, abrazándolo, mientras que el de Tacoronte, su mano derecha señala la herida del costado. Al respecto hay que señalar la existencia del que se considera el grabado más antiguo que se conserva del *Cristo de Serradilla*, fechado en el siglo XVII y firmado por Marcos Orozco; estampa que posiblemente se haría por referencia verbal, ya que a pesar de tratarse de un “retrato” no es exacto a la imagen verdadera, en el sentido de que Jesús lleva su mano a la llaga del costado, pero no a la cruz, tal y como ocurre en Tacoronte.⁶² Finalmente, el tratamiento del paño de pureza de ambos es diferente. El del primero es abultado, de gruesos y pesados pliegues, que

se atan con un aparatoso nudo a la derecha, mientras que el sudario del *Cristo de Tacoronte* es minúsculo, de modo que se puede apreciar el trabajo anatómico, combinando los delicados y finos pliegues con una soga, tal y como se advierte en los que delicadamente cubren los desnudos cuerpos de los yacentes de Gregorio Fernández,⁶³ nada extraño si tenemos en cuenta la formación vallisoletana, dentro del círculo de Fernández, de Pereira, aunque los pliegues de Fernández son recuerdo de los de hojalata flamencos, mientras que los de Pereira son más naturales y delicados.

La imagen, pese a todo, gozó de gran devoción en Tenerife desde su llegada y, aunque no dio pie a tantas réplicas como aconteciera con el *Cristo de La Laguna*, sí que se conservan dos versiones del mismo tema, ejecutadas ambas por el ya mencionado Lázaro González de Ocampo. La primera conocida con el nombre de *Cristo de la Salud* es la titular de su iglesia en Arona. Originariamente perteneció al convento de monjas claras de La Orotava, y allí recibía culto desde finales del siglo XVII, pero al cerrarse el monasterio tras la exclaustación de 1835, Domingo Barroso lo donó al templo sureño. De canon menos esbelto y elegante, copia –sin embargo– al *Cristo de Tacoronte* en sus más mínimos detalles, salvo en los cabellos rizados de la barba. La otra versión se localiza en el Puerto de la Cruz; se trata del alto relieve que corona el ático del retablo de mareantes, situado en la cabecera de la nave de la Epístola de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Francia, realizado a comienzos del siglo XVIII.⁶⁴

El *sello popular* lo encontramos en Fuerteventura, isla que siempre ha mantenido con Tenerife vínculos más estrechos. Así, en la iglesia de Nuestra Señora de Regla en Pájara localizamos un *Varón de Dolores*, representado a modo de resucitado. En realidad, su anónimo escultor supo combinar muy bien dos iconografías cultas; tipologías varias veces mencionadas en este trabajo, por lo que el Cristo de Pájara resulta una de las imágenes populares más interesantes que encontramos en la isla. De muy pequeño tamaño, se fecha en el tercer tercio del siglo XVII, presentando la particularidad de que los pies de Jesús no reposan sobre un sencillo cráneo, sino que éste se prolonga en un busto, en torno al cual hacen acto de presencia el resto de los símbolos de esta iconografía, la serpiente y la manzana. Por otro lado, su mano derecha no se dirige a señalar la herida del costado, como cabría esperar en un *Varón de Dolores*, sino que como es habitual en los Resucitados, levantada bendice con los tres dedos alzados, símbolo de la Trinidad. De ahí el extraordinario valor que a esta escultura siempre le hemos dado.⁶⁵

ANEXO GRÁFICO



Afrodita de Capua de Lisipo (detalle).



Cristo de la Humildad y Paciencia. Iglesia de San Francisco.



Cristo de las Victorias. Serradilla, Cáceres. Domingo de la Rioja.



Cristo de Tacoronte de Manuel Pereyra.



Cristo de Tacoronte. Contraposto.



Misa del Papa San Gregorio Magno (grabado, 1511). Alberto Durero.



Varón de Dolores. Iglesia de Ntra. Sra. de Regla. Pájara (Fuerteventura).



Cristo de los Dolores. Miguel Ángel Buonarroti. Iglesia de Santa María sopra Minerva.



Cristo del Perdón. Iglesia de San Agustín, La Orotava.

NOTAS

- ¹ Mâle, Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Ed. Encuentro, 2001, p. 246.
- ² *Ídem*.
- ³ Blunt, Anthony, *La teoría de las Artes en Italia (del 1450 a 1600)*, Madrid, Ed. Cátedra, 1990, pp. 115-141.
- ⁴ Gallego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1984, pp.182-187.
- ⁵ Cañedo - Argüelles, Cristina, *Arte y teoría: la Contrarreforma y España*, Oviedo, Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982.
- Saravia, Crescenciano, “Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1960, t. xxvi, pp. 129-132.
- Rodríguez González, Margarita, “Pintura e Inquisición en Canarias”, Madrid, Fundación Universitaria Española, AA VV., *Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas del Primer Coloquio de Iconografía*, t. II, segundo semestre de 1989, pp. 93-96.
- Eimeric, Nicolau y Peña, Francisco, *El manual de los Inquisidores*. Introducción, traducido del latín al francés y notas de Luis Sala-Molins. Traducido del francés por Francisco Martín, Barcelona, Muchnik Editores S.A., 1996.
- ⁶ Nos hallamos ante lo que se define como “imagen-tipo” o tema de encuadre. Se denomina así a aquellas 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. Ver Bialostocki, Jan, “Los ‘temas de encuadre’ y las imágenes arquetipo”, Barcelona, Barral Editores, *Estilo e iconografía. Contribución a una Ciencia de las Artes*, 1973, pp. 111-121.
- Martínez-Burgos García, Palma, “Imágenes-tipo y *Modus Orandi*: las variantes iconográficas del santo en la pintura del Renacimiento español”, Madrid, Fundación Universitaria Española, AA VV., *Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas del Primer Coloquio de Iconografía*, segundo semestre de 1989, t. II, pp. 30-32.
- ⁷ Freedberg, David, “Imágenes con vida: el valor de las visiones y de los cuentos”, Madrid, Ed. Cátedra, *El Poder de las Imágenes*, 1992, pp. 325-326.
- ⁸ Vorágine, Santiago de la, *La Leyenda Dorada* (2 vols), Madrid, Alianza Forma, 1989, t. I, pp. 185-198.
- ⁹ Los Bolandistas se dedicaron a la publicación de las vidas de los santos católicos entre los siglos XVII y XVIII. Estos jesuitas reciben su nombre de Juan Boland o Bolando (1596-1665), y son fundamentales cuando se trata de estudiar santorales críticos y vidas de santos rigurosamente verificadas. *Los Hechos de los Santos* o *Acta Sanctorum* es su obra principal; se trata de una colección que en 1867 contaba con trece volúmenes. Los Bolandistas sufrieron todo tipo de persecuciones, fueron expulsados por los jesuitas y sufrieron condena por la Inquisición, pero, a pesar de todo han sobrevivido, pasando por sus manos todas las primeras colecciones de vidas de santos o martirologios. Gracias a ellos muchas de las leyendas y tradiciones referidas a los santos, han ganado fiabilidad. Suprimidos en 1773, reaparecieron al año siguiente y de nuevo en 1837. Actualmente existe un pequeño núcleo en Bélgica, que publicó un nuevo volumen en 1931.

- ¹⁰ Mâle, E., *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, París, Librairie Armand Colin, 1908, pp. 91-92.
- Vetter, Ewald M., "Iconografía del 'Varón de Dolores'. Su significado y origen", Madrid, *Archivo Español de Arte*, n° 143, 1963.
- ¹¹ Hernández Perera, Jesús, "Iconografía española. El Cristo de los Dolores", Madrid, *Archivo Español de Arte*, n° 105, 1945, pp.47 - 50.
- Camón Aznar, José, *La pasión de Cristo en el Arte español*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1949.
- ¹² Hernández Perera, J., "Iconografía española ...", art. cit., 1945, p. 54. El malentendido pudo derivar de las estampas grabadas por Dürero del *Varón de dolores sentado*, de los que resultan las imágenes canarias de los *Cristos de la Humildad y Paciencia*, *Cristos de la Paciencia* o *Cristos de la Piedra Fría*.
- Martínez de la Peña y González, Domingo, "Iconografía cristiana y alquimia: El Señor de la Humildad y Paciencia", Santa Cruz de Tenerife, *Libro-Homenaje a Alfonso Trujillo*, 1982.
- Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin y Saxl, Fritz, *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, pp. 281-284.
- ¹³ Zuffi, Stefano, *Dürero. Genio, pasión y regla en el Renacimiento europeo*, España, Sociedad Editorial Electa, 1998, pp. 22-23.
- Vasconcelos, Joaquim da, *Albrecht Dürer e a sua influencia na Península* (2ª ed.), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1929, pp. 74-89.
- ¹⁴ Pese a que "siempre" hemos leído que a Jesús se le dio de beber vinagre mezclado con hiel, siguiendo el relato de Mateo que escribió que "le dieron a beber vino con hiel, lo probó pero no quiso beberlo", los evangelistas no se ponen de acuerdo al respecto, de modo que Lucas señala que burlándose de él, le dieron a beber vinagre; también Juan señala la existencia de una vasija llena de vinagre, mientras que Marcos refiere que le dieron vino con mirra. Según Javier Alonso, la única versión comprobable es la de Marcos, pues se sabe de la costumbre de 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, *La última semana de Jerús*, Madrid, Ed. Oberón, 2004, p. 192.
- ¹⁵ Para los problemas que ofrece la interpretación de los Evangelios, su formación, su historicidad y sus contradicciones, ver Borghini, Álvaro, *Jesús de Nazaret: el hombre hecho Dios. Estudio filológico de los Evangelios y primeros escritos cristianos*, Madrid, S. XXI de Editores de España, 2002.
- ¹⁶ 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 cumpla la profecía de Salmos 22, 19, donde se leía: "Se reparten mis vestiduras y acerca de mi túnica se echan a suertes". Pese a ello, Javier Alonso 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, J., *op. cit.*, 2004, p. 191.
- ¹⁷ Ubicada en su retablo, situado en una capilla abierta en la nave del Evangelio. Mide 145 centímetros sin peana. En el año 2004 fue restaurado, y durante el proceso de limpieza y restauración, aparecieron las pinturas de la base, que simulan un lecho de flores; al mismo tiempo, fruto de misma limpieza, se pudieron apreciar con más claridad las huellas de los azotes y llagas del cuerpo, sobre todo de la espalda, y los elementos postizos, como tiras de cuero seco que el escultor usó en aras de conseguir el tan perseguido naturalismo y que antes de la intervención apenas eran visibles.

- ¹⁸ Alcina Franch, José, *Arte y antropología*, Madrid, Alianza Forma, 1982 p. 168.
- ¹⁹ Martín González, Juan José, *Escultura barroca en España. 1600-1770. (2ª ed.)*, Madrid, Ed. Cátedra S.A., 1991, p. 262.
- ²⁰ García Gainza, María Concepción, *El escultor Luis Salvador Carmona*, Burlada (Navarra), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra S.A., 1990 pp. 69-72.
- ²¹ *Ídem*, p. 72.
- ²² La “lanzada” tuvo lugar tras la muerte de Jesús. Los judíos para que los ajusticiados no quedasen en las cruces en sábado solicitaron a Poncio Pilato que se les quebrasen las piernas, de suerte que si alguno vivía, el *crurifragium* aceleraría su muerte, pero como Jesús ya había fallecido, uno de ellos con una lanza le atravesó el costado, brotando de inmediato sangre y agua (Jn. 19, 31-34). La tradición sostiene que la “lanzada” fue en el lado derecho, ya que por entonces se consideraba que el órgano vital era el hígado y no el corazón, es por lo que a partir del siglo II la herida se fijó en este costado. También la tradición señala que fue Longinos quien asestó con el *pilum* o asta romana el golpe. Sobre este episodio hay abundantes testimonios tanto en los Evangelios Apócrifos de la Infancia de Jesús, como en las *Actas de Pilato* o Evangelio de Nicodemo; además lo ratifican San Beda, Inocencio III y el poeta Prudencio Clemente (349-420 d.C.). Ver Santos Otero, Aurelio de, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1984, pp. 396-421.
- Hermosilla Molina, Antonio, *La pasión vista por un médico*, Sevilla, 1985, p. 200-201.
- Alonso López, Javier, *La última semana de Jesús*, Madrid, Ed. Oberón, 2004, pp. 188-191.
- ²³ Rumeu de Armas, Antonio, *Canarias y el Atlántico. Piraterías y ataques navales contra las Islas Canarias (2ª Ed.)*(5 vols.), Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife, Cabildo Insular de Gran Canaria, SOCAEM y Cabildo Insular de Tenerife, 1991. 1ª edición: Madrid, C.S.I.C. - Instituto Jerónimo Zurita, 1947.
- ²⁴ Calero Ruiz, Clementina, *Escultura barroca en Canarias (1600-1750)*, Santa Cruz de Tenerife, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1987, p. 130.
- ²⁵ No obstante Jesús Hernández Perera lo fechó -exactamente- en 1743, aunque desconocemos de donde pudo extraer los datos. No obstante opinamos que una imagen como ésta, en el siglo XVIII no tiene mucha razón de ser. Ver Hernández Perera, J., “Iconografía española”, art. cit., 1954, p. 54.
- ²⁶ Calero Ruiz, C., *op. cit.*, pp. 224-228.
- ²⁷ *Ídem*, pp. 231-232. La imagen, hoy conocida como *Cristo de la Salud*, recibe culto en la iglesia de su nombre en Arona, Tenerife. A este templo llegó tras la exclaustación del convento orotavense en 1835, como regalo de Domingo Barroso, y está atribuida a Lázaro González de Ocampo.
- ²⁸ Desconocemos si la rizada barba del Cristo de Arona es fruto de alguna intervención posterior, pues Lázaro González no suele tallar los cabellos de esa manera, a excepción de algunas imágenes de mediano tamaño, como el San Matías (1702) de la iglesia de Ntra. Sra. de la Encarnación de la Victoria de Acentejo o el San Andrés (1706) de la iglesia de Ntra. Sra. del Carmen del Realejo Bajo; de ser así, no sería difícil su adscripción al taller del maestro de Güímar.
- ²⁹ Calero Ruiz, C., *Escultura barroca ...*, *op. cit.*, 1987, pp. 222-224.
- ³⁰ *Ídem*, pp. 57-58.

- ³¹ La imagen en la actualidad está en proceso de limpieza y restauración. Al eliminar las numerosas capas de pintura que presenta se ha podido comprobar que, al igual que ocurre con la escultura del *Cristo del Perdón* de La Orotava, también en este caso se ha utilizado el mismo procedimiento de aplicar cueros secos encolados, tratados con policromía al óleo, al efecto de acentuar las señales del martirio. Y desde luego, la evidencia nos parece confirmar la misma autoría para ambos casos.
- ³² El 7 de septiembre de 1662, el comisario de La Laguna dio aviso de que “Don Thomas Pereyra de Castro Recaudador de las Rentas Reales De estas Yslas Trajo de España Una hechura de Un Stº Cristo en pie de estatura de Un hombre Vivo Con Una cruz en la mano izquierda Y la derecha sobre el pecho Y debajo Del pie izquierdo Una Calavera Y una serpiente con una manzana en la Voca Y con llagas en los pies manos y costado mui sangrientas y mui rrotas y disformes que Causan orror Ymucho reparo con otras muy grandes Y del mismo modo en algunas partes Del cuerpo como son Rodillas codos y espaldas.- Y por estar esta Pintura nos parecio Yregular Y que manifiesta estar a un mismo tiempo Cristo nuestro Redentor triunfante de Pasion Y doloroso mandamos que cuatro Calificadores de esta Inqqªn Viesen dicha hechura para sauer se se oppone en algo al texto sagrado Y Dieron la censura cuya Copia Van con esta y por quanto Don Thomas es de la nacion ebrea por tal tenido y reputado Damos cuenta a V.A. para que la mande [...]”. Ver documento completo en Ruiz Álvarez, Antonio (1953), “La Inquisición de Canarias y el Cristo de Tacoronte”, en *Revista de Historia*, La Laguna de Tenerife, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna y Facultad de Filosofía y Letras, pp. 175-176. El Expediente pertenece al Archivo General de la Inquisición de Toledo, sito en el Archivo Histórico Nacional de Madrid.

Según Jesús Hernández Perera, la imagen llegaría a Tenerife antes de noviembre de 1661, a tenor del decreto promulgado en el capítulo que celebraron los religiosos agustinos de la Provincia de Santa Clara de Montefalco, en el convento de los Realejos, el 1º de noviembre de ese año, cuyo texto completo dice: “Decreto el Diffinitorio Que atento a que el Cappn. Dn. Thomas de Castro y Ayala, Regidor de esta Isla, quiere ser Patrono del Convento del Sr. San Sebastian de Tacoronte con obligación de labrar la Capilla maior y colocar en ella la Imagen de N. S. Jesu Xpto. De las Congoxas que a traído de Madrid y dotar la lampara del Ssmo. Sacramento, se le de el dho. patronato con todos los honores que suelen y acostumbran tener los Patronos Particulares de conventos de nra. Sagrada Religion y se le remite y da facultad a nro. Pe. Pl. para que con consulta del Convento ajuste esta matheria en quanto a capellanias y escrituras que en esta razon fueren necesarias y convenientes”. Ver Hernández Perera, Jesús, “Domingo de la Rioja. El Cristo de Felipe IV en Serradilla, Madrid, *Archivo Español de Arte*, nº 99, julio-septiembre de 1952, p. 269.

- ³³ Ruiz Álvarez, A., art. cit., 1953, pp. 174-175.
- ³⁴ Hernández Perera, Jesús, “Domingo de la Rioja. El Cristo de Felipe IV en Serradilla”, Madrid, *Archivo Español de Arte*, nº 99, julio - septiembre de 1952.
- ³⁵ Bonnet, Buenaventura, “El Cristo de Tacoronte. Su origen y filiación artística”, Santa Cruz de Tenerife, en periódico *El Amanecer*, 26 de julio de 1937.
- , “Tres imágenes de Fe y de Piedad”, Santa Cruz de Tenerife, en periódico *El Amanecer*, 14 de abril de 1938.
- , “El Cristo de Tacoronte deriva de un grabado de Durero”, Santa Cruz de Tenerife, en periódico *El Día*, 23 de septiembre de 1940.
- , “El Santísimo Cristo de Tacoronte”, Santa Cruz de Tenerife, periódico *El Día*, 19 de septiembre de 1941.
- Darias, Padrón y Dacio V., “El Cristo de Tacoronte”, Santa Cruz de Tenerife, periódico *La Tarde*, 21 de septiembre de 1940.

Inspirado en los textos de Buenaventura Bonnet, Emeterio Gutiérrez Albelo escribió en referencia al Cristo: ... “y Tú sales, oh Cristo, del Santuario. Magnífico, sereno. Abrazado a tu Cruz. Tal una hermosa estampa de Durero...”. Ver Gutiérrez Albelo, Emeterio, *Cristo de Tacoronte. Poemas.* (4ª ed.), La Laguna, Ed. Edobite, 2000, p. 111.

- ³⁶ Esteban Lorente, Juan Francisco, *Tratado de Iconografía*, 1990, pp. 239-242.
- ³⁷ Hernández Perera, J. “Iconografía española”, art. cit, pp. 54-56.
- ³⁸ *Ídem*, p. 55.
- ³⁹ Esteban Lorente, J.F., *op. cit.*, p. 239.
- ⁴⁰ Mateo, Isabel, “Temas paganos cristianizados”, Madrid, Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C., Ed. Alapuerta, S.A., *AA VV, La visión del mundo clásico en el arte español. Actas de las VI Jornadas de Arte*, 1993, p. 47.
- ⁴¹ Esteban Lorente, J.F., *op. cit.*, p. 239. “Siguiendo la inspiración mística literaria y las palabras del canon de la misa, a Cristo se le representó como un *lagarero pisando uvas, y como racimo prensado en una prensa que accionan el Padre y el Espíritu Santo*, de modo que la sangre, frecuentemente, se convierte en hostias”, como ocurre en la representación de Durero de la *Psalmódia Eucarística*.
- ⁴² Camón Aznar, José, “La iconografía en el arte trentino”, Madrid, *Revista de Ideas Estéticas*, nº 20, 1947, pp. 387 y 392-393.
- ⁴³ Mále, E., *El arte religioso ...*, *op. cit.*, pp. 256-257.
- ⁴⁴ Revilla, Federico, *Diccionario de iconografía*, Madrid, Ed. Cátedra, 1990 p. 245. La tradición de la que – al parecer– deriva el considerar a la manzana la fruta del árbol del bien y del mal es larga, pese a que la Biblia no diga nada al respecto. Normalmente se la “entiende” como la “fruta prohibida”, y ejemplificaría el pecado, lo que ha dado pie a *ciertos refinamientos simbólicos*.
- ⁴⁵ Clark, Kenneth, *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, pp. 37-38.
- ⁴⁶ Ruiz Álvarez, A., art. cit., pp. 174-175.
- Jesús, como sabemos, fue sometido antes de ser crucificado a dos tipos de castigos: flagelación y escarnio. El primero era parte integrante de la crucifixión, mientras que el segundo era un acto espontáneo “de los soldados que no forma parte de la condena”. Ver ALONSO LÓPEZ, J., *op. cit.*, pp.183-185.
- ⁴⁷ Ruiz Álvarez, A., art. cit, pp. 178-179.
- ⁴⁸ *Ídem*, p. 177.
- ⁴⁹ Según Javier Alonso, “los romanos reservaban la crucifixión a condenados por delitos de estado y no para crímenes comunes. Podría decirse que era una pena política para aquéllos que se levantasen contra el orden social y político impuesto por Roma”. Ello corrobora su teoría de que “Jesús fue condenado por los romanos por sedición”. Asimismo, tal y como hemos apuntado en el texto, pese a que la tradición cristiana represente a Jesús cargando con una cruz compuesta por dos maderos cruzados, la realidad es distinta. Pues, en ocasiones, la cruz completa estaba colocada en el lugar de la ejecución, aunque generalmente el reo “cargaba únicamente con el madero horizontal atado a sus brazos”, de modo que “el método preferido por la iconografía cristiana, el de los dos maderos, nunca se practicase”. Ver Alonso López, Javier, *op. cit.*, 2004, pp. 186-187.

- ⁵⁰ El *titulus* es la explicación del delito cometido por el ajusticiado que, aparte de poderlo llevar atado al cuello, durante el recorrido hasta el lugar del ajusticiamiento, también podía portarlo un soldado o bien un pregonero. Esta tablilla, o una copia de la misma, era posteriormente remitida a Roma para su archivo.
- ⁵¹ Para entender mejor a quiénes y cómo crucificaban los romanos durante el siglo I de nuestra era, se puede realizar una atenta lectura a Crossan, J. y Reed, J., *Jesús desenterrado*, (en el original *Excavating Jesus. Beneath the Stones, Behind the Texts*), Barcelona, Crítica, 2003; concretamente el capítulo “Cómo enterrar a un rey”, pp. 283-331.
- ⁵² El Tribunal de la Inquisición, en carta fechada el 22 de marzo de 1662, contestó al comisionado de La Laguna que “[...] Aserca de lo que Sentimos de la excultura Referida decimos que aqui se a dicho que en esta ciudad que en la Corte ay dos Ymagenes de esta misma hechura Una en el Convento de nra. Señora de Atocha y otra en la capilla de los Terceros de San Francº Y que el Sr. Cardenal y arçobispo de Toledo Concedio dias de Yndulgencia a los que Reçaren delante de la dha Ymagen Y pensamiento aunqe. No se Reconocce bien la estrañeza de las heridas ni se ve lo sangriento por ser solo de tinta la pintura por lo qual nos parece que supuesto que se pinta en España y mayormente en la corte donde esta el Consejo Supremo de la Santa y general Inqqºn esta Ymagen abra sido para alguna Revelación Calificada o algun otro motivo superior pero que sin este es pintura yrregular porque Junta lo posible con lo glorioso sin determinar misterio particular Y aunque no parece Contra el texto Sagrado del Evangelio quanto a la sustancia En quanto a el modo y lo disforme de algunas de las llagas y heridas Representandose Vivo caussan algun horror y no provocan devocion tanta como las de otras ymagenes de Christo nuestro Señor llagado”. Ver documento completo en Ruiz Álvarez, A., art. cit., pp. 178-179.
- ⁵³ Martín González, J.J., *op. cit.*, 1991, p. 257.
- ⁵⁴ Martín González, Juan José, “El arte procesional del Barroco”, Madrid, Historia 16, *Cuadernos de Arte Español*, nº 95, 1993, pp. 4 - 6.
- ⁵⁵ Haskell, Francis y Penny, Nicholas, *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Madrid, Alianza Editorial, 1990 pp. 169-171. La estatua del *Apolo Sauróctono*, también conocido por *Apolo del lagarto*, estuvo en la colección Borghese hasta 1650. Siendo comprada en 1809 por Napoleón Bonaparte. Actualmente se exhibe en el Museo parisino del Louvre.
- ⁵⁶ Ètienne, Roland y Françoise, “La Venus de Milo: ¿griega, alemana o francesa?”, Barcelona, Ed. B.S.A. *La antigua Grecia, historia de la arqueología helenística*, 1998, pp. 140-143.
- ⁵⁷ Blanco Freijeiro, Antonio, *Arte griego*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, p. 332. “La Afrodita de Capua (en Nápoles) representa el ideal lisípeo de belleza femenina en un tipo más esbelto que el de Praxiteles, pero no menos fuerte. La acción constituye un mero pretexto para una composición interesante: con el pie izquierdo puesto sobre el casco de Ares, Afrodita contempla su propia imagen en el pulido escudo del dios de la guerra. Vista por el lado principal, el brazo derecho corta en diagonal su cuerpo e invita al espectador a buscar otros puntos de vista. El motivo tuvo gran resonancia en el arte posterior, lo mismo en versiones libres (Venus de Milo) que en adaptaciones”.
- ⁵⁸ Hernández Perera, Jesús, “Domingo de la Rioja...”, art. cit., 1952.
- ⁵⁹ Martín González, J. J., *op. cit.*, 1991, pp. 265-267. Esta imagen pronto se hizo muy popular en Madrid, y prueba de ello es la difusión que el tema tuvo mediante varias copias. La mejor de ellas pertenece a la Venerable Orden Tercera de Madrid, aunque no es de Domingo de la Rioja, mientras que la que se localiza en la iglesia de San Jerónimo el Real, se aparta más del original, en el sentido de que Cristo dirige su mano derecha a la herida del costado y no reposa sobre el pecho, lo mismo que ocurre con el *Cristo de Tacoronte*.

- ⁶⁰ Rodríguez González, Margarita, *Obra de Manuel Pereira en La Orotava*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1986.
- ⁶¹ Martín González, J. J., *op. cit.*, 1991, pp. 257-262.
- ⁶² AA.VV., *Varón de Dolores. Iconografía en el arte*. Catálogo de la Exposición celebrada en Sevilla entre el 11 y el 17 de junio de 2001, 2001. La estampa figura antes del texto (p. 1), en la segunda edición del libro titulado: *Vida de la Venerable Madre Isabel de Jesús, recoleta Agustina, en el Convento de San Juan Bautista de la villa de Arenas. Dictada por ella misma, y añadido lo que faltó de su dichosa muerte. En tres libros dividida. Dedicada al Santísimo Christo de la Victoria, titular del Convento de Recoletas de N.P.S. Agustín. Sito en la Villa de Serradilla. Diócesis de la ciudad de Palencia. El P. Francisco Ignacio, Predicador de la Orden de N.P.S. Agustín y su confesor. Con privilegio en Madrid. Por Francisco Sanz en la Imprenta del Reyno: año 1.672. A costa de Gabriel de León, Mercader de Libros. Véndase en su casa en la Puerta del Sol*. La segunda edición, salió en 1675. El grabado muestra al Cristo con la Venerable Madre Isabel de Jesús. Por Don Marcos Orozco, presbítero y grabador del siglo XVII.
- ⁶³ Río, Isabel del, “Gregorio Fernández y su escuela”, Madrid, Historia 16, *Cuadernos de Arte Español*, n° 40, 1992.
- ⁶⁴ Calero Ruiz, C., *op. cit.*, 1987, pp. 227- 232.
- ⁶⁵ Calero Ruiz, Tina y Sola Antequera, Domingo, “La escultura religiosa en Fuerteventura y Lanzarote. Estado de la cuestión”, ponencia marco presentada en las *XI Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*, La Antigua, Fuerteventura, septiembre de 2003 (en prensa).