

EL ARTE DE LÁZARO GONZÁLEZ DE OCAMPO EN GRAN CANARIA, FUERTEVENTURA Y LANZAROTE

THE ART OF LÁZARO GONZÁLEZ DE OCAMPO IN GRAN CANARIA, FUERTEVENTURA AND LANZAROTE

*Carlos Rodríguez Morales**

*Pablo F. Amador Marrero***

RESUMEN

Como sucedió con otros artífices canarios de su tiempo, la fama del imaginero Lázaro González de Ocampo (Güímar, 1651- Santa Cruz de Tenerife, 1714) no se limitó a su tierra natal, lo que propició que recibiera encargos desde otras islas. En este trabajo nos detenemos en varias esculturas que, ya sean realizaciones directas de Ocampo o condicionadas por sus modelos, permiten valorar la presencia de su arte en las islas occidentales del archipiélago. Basándonos en un análisis formal y, en determinados casos, con el respaldo de la documentación, estudiaremos las imágenes de la Virgen de Guadalupe del Museo Diocesano de Arte Sacro de Las Palmas de Gran Canaria; el Señor atado a la columna del Museo de Arte Sacro de Teguiise, en Lanzarote; y el Cristo Predicador y el Cristo de los Grillos de la iglesia de Santa María de Betancuria, en Fuerteventura.

PALABRAS CLAVE: escultura barroca, imaginería cristiana, Lázaro González de Ocampo, Canarias.

ABSTRACT

As it also happened with other contemporary canary craftsmen, the fame of the sculptor of religious images Lázaro González de Ocampo (Guímar, 1651-Santa Cruz Tenerife, 1714) wasn't just confined to his homeland, this favoured the incoming of many work orders from the other islands. In the present work we'll stop by many sculptures which were either made directly by Ocampo or were influenced by his models, this will allow us to assess the presence of his art in the occidental islands of the archipelago. Based on formal analysis, and, in certain cases, with the support of archive documentation, we'll study the sculptures of the Virgin of Guadalupe at the Museo Diocesano de Arte Sacro, Las Palmas Gran Canaria; The Lord tied to the column at the Museo de Arte Sacro, Teguiise, Lanzarote; and the «Cristo Predicador» and «Cristo de la Humildad y Paciencia» at the Church of Santa María de Betancuria, Fuerteventura.

KEYWORDS: Baroque sculpture, Christian iconography, Lázaro González de Ocampo, Canary Islands.

La personalidad artística del maestro escultor Lázaro González de Ocampo (Güímar, 1651-Santa Cruz de Tenerife, 1714) es una de las más sugestivas del barroco canario. Poco a poco se ha ido ampliando su catálogo con obras documentadas y atribuidas, y también se han divulgado diversas noticias sobre su trayectoria personal y profesional, desde que en la década de los cuarenta del siglo XX su nombre comenzó a ser citado en la historiografía por autores como Hernández Perera, Tarquis Rodríguez, Padrón Acosta, Izquierdo Pérez, Trujillo Rodríguez y Calero Ruiz, principalmente. Desde hace algunos años nos hemos propuesto revisar su labor escultórica, lo que nos ha permitido proponer, en diversos artículos y ponencias, nuevas atribuciones y definir modelos dentro de su producción. Como consecuencia, el volumen de este repertorio de obras, aunque en continuo y necesario proceso de comprobación, se corresponde ya con el un autor que durante décadas se dedicó a su oficio, tallando imágenes exentas y colaborando en algunos de los principales proyectos retablisticos emprendidos en Tenerife a finales del siglo XVII.

Precisamente, el conocimiento sobre su actividad —con la excepción de una obra que le hemos atribuido, remitida hasta Venezuela—¹ se había ceñido hasta ahora a su isla natal, en la que tuvo abierto su obrador, primero en La Laguna y más tarde en Santa Cruz de Tenerife. Pero como había

*Instituto de Estudios Canarios. Calle Juan de Vera, 4. 38201. San Cristóbal de La Laguna. Tenerife. España; Teléfono: +34626773226; Correo electrónico: carlosrodriguezmorales@hotmail.com

**Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. Circuito Mario de la Cueva, s/n. 04510. Ciudad Universitaria. México, D.F. Teléfono: +525556652465; Correo electrónico: agueretf@hotmail.com

sucedido ya desde el siglo XVI la *fama* de algunos artífices superó sus fronteras iniciales y propició tanto el encargo de obras desde otras islas como su propio desplazamiento para atenderlos. Así, los escultores y pintores Cristóbal Ramírez, Francisco Alonso de la Raya, Cristóbal Hernández de Quintana, Nicolás de Medina y Manuel Antonio de la Cruz, entre otros establecidos en Tenerife, fueron requeridos desde Gran Canaria, Fuerteventura o Lanzarote en diversos momentos de su vida. En este trabajo nos detenemos en varias esculturas que, ya sean realizaciones de Lázaro González de Ocampo o condicionadas por sus modelos, permiten valorar la presencia de su arte en las islas occidentales del archipiélago.²

Este nuevo frente abierto para la investigación sobre el escultor permite considerar a Canarias como un mercado artístico que, aunque fragmentado y diverso, presenta también líneas y características comunes, no solo respecto a las aportaciones foráneas sino también en cuanto a la producción local. De manera especial, insiste en la condición de Tenerife como referencia en el campo de las artes para las islas de Fuerteventura y Lanzarote, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVII y a lo largo del XVIII.³ Por otra parte, este estudio refuerza la valoración de Lázaro González de Ocampo como paradigma de la imaginería religiosa del pleno barroco isleño y acrecienta la nómina de piezas que pueden ser estudiadas como creaciones suyas o realizadas bajo su influjo. Esto resulta de particular interés, pues de forma paralela a la definición de su propio catálogo debe plantearse también lo que pudieron hacer sus colaboradores, entre ellos su yerno Sebastián Fernández Méndez *el Rico*, y artífices posteriores como su nieto Sebastián Fernández Méndez *el Joven*. De este último se sabe que trabajó en 1734 en la localidad de Femés, en Lanzarote;⁴ algunas otras piezas conservadas en aquella isla pueden también vincularse a su labor, lo que de alguna forma prolongaría en las islas occidentales la influencia del obrador abierto por su abuelo en el último tercio del siglo XVII.

VIRGEN DE GUADALUPE. MUSEO DIOCESANO DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

La imagen de la Virgen de Guadalupe que se exhibe en el Museo Diocesano de Arte Sacro es, a nuestro juicio, una de las realizaciones más interesantes de Lázaro González de Ocampo, clave para la valoración renovada de su catálogo en la que venimos trabajando. Apenas estudiada, figura reproducida en la *Historia de la Religión en Canarias* como obra del siglo XVIII. Más recientemente se planteó su procedencia andaluza,⁵ catalogación que propusimos corregir en 2003 al avanzar la atribución que aquí desarrollamos.⁶ Su análisis formal y la consulta de diversos documentos referidos a esta escultura y a su patrocinador nos permiten ahora profundizar en el análisis de la pieza y defender con nuevos argumentos esta catalogación.

La imagen procede del cercano convento agustino de la Vera Cruz, donde contó con altar propio fundado por Miguel Calderín Casares, racionero de la catedral de Santa Ana.⁷ A esto se limitaban, prácticamente, los datos conocidos sobre la efigie hasta que en 2004 Quintana Andrés dio noticia del testamento y del codicilo de Calderín,⁸ cuya lectura ha venido a confirmar nuestras sospechas. En el testamento, otorgado en febrero de 1695, declara haber:

mandado hazer a la ysla de Thenerife dos hechuras, la una de Nuestra Señora de Guadalupe con su presiosíssimo Hijo, y anbas con sus ojos de cristal, su trono con sus serafines, y al gloriosíssimo protomártir San Esteban de una bara, también con sus ojos de chrystal; y la imagen de Nuestra Señora de bara y media de alto sin el trono y peana, todo de bulto.⁹

Además, indica su coste —550 reales la imagen mariana y 350 la del santo, cuya suerte desconocemos— y anota que está “cuidando de estas hechuras” fray Nicolás Conrado, provincial de los agustinos canarios. Es posible, por lo tanto, que la idea de encargar las obras a Tenerife fuera sugerida por los propios religiosos; Lázaro González de Ocampo estaba muy vinculado a la Orden de Ermitaños y había ingresado en 1680 en la Cofradía de la Cinta del convento de La Laguna, donde comenzó a tallar en julio de aquel año la desaparecida imagen del Cristo de Burgos. En 1695 estaba en plena madurez y era, sin duda, el imaginero más prestigioso de la isla. Ambas circunstancias debieron favorecer que recibiera el encargo de Calderín, quien solicitó a su hermano Esteban que, en caso de morir, acabase de abonarlo, pues había adelantado ya 800 reales. Por esta misma cláusula conocemos el destino de las efigies, la capilla en la que entonces estaba la Virgen del Retiro, “aonde se le ha de hazer un retablo correspondiente a la otra capilla y retablo de Santo Thomas de Villanueva, que hizo

el señor ynquisidor don Andrés Romero”. El fundador tenía ya ajustada la obra del retablo con el pintor y escultor Alonso de Ortega por 1.400 reales, que luego debería dorarse.

Apenas un año después, en abril de 1696, consta en un primer codicilo que el retablo “grande” estaba ya concluido y en él entronizadas las imágenes de la Virgen de Guadalupe y del protomártir, a las que siguiendo su voluntad habrían de sumarse otras dos: San José y San Miguel.¹⁰ En un segundo codicilo, otorgado en octubre de aquel año, instituyó vínculo a favor de su hermano Esteban, incluyendo el patronato de este altar, cuyo retablo —insiste— debería dorarse “con la brevedad posible” por sus albaceas en caso de que no alcanzara a hacerlo él en vida.¹¹

Si bien el encargo a Tenerife avala nuestra atribución a Lázaro González de Ocampo y permite datar la escultura mariana en 1695, esta propuesta de catalogación se sustenta principalmente en el estudio formal de la obra, ya que la de San Esteban no parece haberse conservado. Es una escultura de bulto redondo y talla completa, policromada y estofada, que muestra a la Virgen de pie, elevada sobre una amplia peana de base octogonal en la que se disponen cuatro angelitos que emergen de un cúmulo de nubes. La posición de sus manos —y así lo confirma la documentación— obedece a que inicialmente sostenía con la izquierda “a su presiosísimo Hijo”, mientras que en la derecha portaba algún objeto, hoy perdido. Aunque el conjunto se presenta ahora incompleto, en una reproducción fotográfica de mediados del siglo XX figura una efigie infantil,¹² aunque no tenemos claro que corresponda con la original.

El diseño se ajusta a las fórmulas habituales de la imaginería isleña de este periodo, definidas por una composición cerrada, de escaso dinamismo, en las que los ropajes se despliegan de forma sencilla, prácticamente rectilínea, quebradas solo por los cinturones y la caída sobre los pies, donde las ondulaciones introducen cierto naturalismo. Sin embargo, la Virgen de Guadalupe presenta algunas *innovaciones* con respecto a este patrón. En primer lugar, el elegante movimiento del cuello y de la cabeza, que rompen con la frontalidad; también la importancia concedida al trabajo y al volumen que adquieren los paños recogidos sobre el antebrazo derecho. Para estos dos aspectos señalamos un posible modelo: la Virgen de la Luz que Lázaro González de Ocampo conoció y pudo estudiar en la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, hoy catedral de La Laguna, probable obra sevillana anterior a 1557.¹³

En efecto, ciertas piezas de importación —o realizadas por autores formados fuera de las islas— debieron influir notablemente en los artistas locales del barroco; la arribada de estas piezas de alguna forma compensó la distancia de las islas respecto a los principales centros de producción, y también la ausencia de maestros foráneos —a excepción de algunos nombres— que transmitieran los sistemas de trabajo y las fórmulas que en cada momento se imponían en aquellos ámbitos. Así, las esculturas flamencas, andaluzas y, más adelante, americanas y genovesas, tuvieron para nuestros artistas un particular valor didáctico, no suficientemente explorado.

En el caso de Ocampo, ya hemos indicado deudas de esta naturaleza en una obra documentada, el Cristo difunto del grupo de la Piedad de la iglesia de la Concepción de La Laguna,¹⁴ y en otra que le hemos atribuido, el Crucificado del Hospital de Nuestra Señora de los Dolores de la misma ciudad.¹⁵ En ambos casos, apreciamos la influencia ejercida por el Cristo difunto del antiguo convento de Santo Domingo y del Cristo de los Remedios de la iglesia de ese título, en la que también conoció el San Andrés tallado por Cristóbal Ramírez sobre 1613,¹⁶ del que pudo partir para componer efigies masculinas como las de San Matías de La Victoria de Acentejo,¹⁷ San Andrés de Los Realejos¹⁸ y San Marcos de Tegueste.¹⁹

La dependencia de la talla mariana de Guadalupe respecto a la de Luz se hace patente en la propia configuración general, en su concepción que podríamos calificar como cilíndrica y en su movimiento ligeramente elicoidal, desde la zona inferior hasta el leve gesto de la cabeza, que busca con la mirada al Niño. Además, la expresión ensimismada de la Virgen renacentista de la Luz condiciona la de la imagen de Las Palmas, aunque en su rostro se hacen evidentes ciertos detalles propios del autor —boca de labios finos, la forma de la nariz, una suave papada y un pliegue en el cuello— como sucede con la Virgen de la Peña de la iglesia de Santa Catalina de Tacoronte²⁰ y con la Santa Lucía de la iglesia de la Concepción de La Laguna, cuya atribución a Ocampo ahora planteamos. Pero también se introduce un elemento *impuesto* por el patrocinador, quien dispuso que tanto la figura materna como la del Infante tuvieran *sus ojos de cristal*. Este aspecto resulta ciertamente particular dentro la plástica isleña de este momento y, en concreto, excepcional dentro de la producción de González de Ocampo. La propia mención a este detalle en el documento al que nos venimos refiriendo vendría a

confirmar su singularidad; a la vez, obliga a replantear la premisa que retrasa el uso de este tipo de añadidos a ya avanzado el siglo XVIII.

Aunque la Virgen de la Luz lleva en su cabeza una toca, la de Guadalupe la lleva descubierta; su cabello suelto se dispone en mechones no muy voluminosos y de aristas redondeadas, que de nuevo sugieren el *aprendizaje* del autor a partir de modelos escultóricos; en este caso nos remite a la sinuosidad con la que se resuelve las cabelleras del Cristo de los Remedios y del Gran Poder de Dios de la iglesia de la Concepción de La Laguna, obras de finales del siglo XVI atribuidas últimamente a Ruy Díaz de Argumedo.²¹ A caballo entre las dos piezas marianas en comparación, la Virgen de la Peña de Tacoronte conserva la toca pero deja a la vista parte del pelo dispuesto de la forma indicada.

Coinciden también la postura de ambos brazos y, especialmente, el ademán de la mano derecha, casi idéntico, también, al de la imagen de Tacoronte. Pero el autor no se limitó a realizar una mera copia, sino que interpretó un modelo adaptándolo a su personalidad y a sus gustos. El plegado ampuloso del manto y su recogido, en el caso de la Virgen de Guadalupe, no corresponden con el de la imagen sevillana pero tampoco de forma mimética con el de otros trabajos del escultor tinerfeño, que parece haberse recreado aquí para apartarse puntualmente de sus estereotipos, más contenidos, lo que sí ocurre con el juego de paños de las imágenes de San Andrés, San Matías o la propia Virgen de la Peña. Entre esta y la Virgen de Guadalupe encontramos un nuevo punto de contacto en la singular disposición de la media luna, cuyas puntas surgen, de forma algo forzosa, justo en el centro de ambos laterales.

Para la peana, Ocampo debió acomodarse a las indicaciones de Miguel Calderín, que quiso dotar a la efigie de un “trono con sus serafines”, determinando incluso sus medidas: “la imagen de Nuestra Señora de bara y media de alto sin el trono y peana, todo de bulto”. Los diferentes elementos que la configuran vuelven a remitir a la producción del autor: los angelitos, por ejemplo, a tres de los tallados para la peana de la Virgen de los Dolores del Hospital, en La Laguna,²² o a los que coronan los relieves del primer cuerpo del antiguo retablo mayor de la Concepción de La Orotava;²³ en todos estos casos se trata de figuras de medio cuerpo que emergen del soporte y que comparten unas facciones muy particulares. En la peana de la Virgen de la Peña figuran simplemente las cabezas aladas de los angelitos, que aparecen también en el friso superior de la del retablo mayor del hospital. Por otra parte, la base del pedestal de la Virgen de Las Palmas coincide con la del San Andrés de Los Realejos, ambas octogonales, y decoradas como motivos vegetales tallados casi idénticos, también presentes en la peana de la Virgen de los Dolores.

Sin embargo, no existe correspondencia entre la policromía de la Virgen de la Luz y la de la Virgen de Guadalupe; en este caso, quien tuvo a su cargo esta labor se ajustó a la tradición local en cuanto a los diseños y sistemas de ejecución. El manto se resuelve con esgrafiados sencillos de motivos vegetales y galón, mientras que en la túnica las decoraciones a punta de pincel recuerdan a las de la saya de la antigua Virgen de la Concepción de La Laguna, aunque en ellas se prescindió del oro y el consiguiente esgrafiado. El resultado es una imagen de aspecto llamativo y notable calidad, adecuada al proyecto de su patrocinador que no dudó en recurrir a un escultor de otra Isla para cumplir sus expectativas devocionales y artísticas. Esto, por otra parte, permite considerar la alta estimación de la que gozaba Lázaro González de Ocampo más allá de su isla, particularmente entre los canónigos y prebendados de la catedral de Santa Ana, que tradicionalmente habían contratado a artífices establecidos en Tenerife para determinados encargos. Y no deja de ser ilustrativo que Calderín contase con el pintor y escultor grancanario Alonso de Ortega para el proyecto como retablista, pero no como imaginero, dato que viene a matizar una supuesta calidad como tallista que últimamente se cuestiona al descartarse su autoría respecto al espléndido San Fernando de la catedral canariense, atribuido ahora a Pedro Roldán.²⁴

SEÑOR ATADO A LA COLUMNA. MUSEO DE ARTE SACRO, TEGUISE

La imagen del Señor atado a la columna que ahora se expone en el Museo de Arte Sacro de Tegui se procede del convento dominico de la antigua capital de Lanzarote, al que fue donado por su fundador. Así consta en la escritura de dotación a favor de la Orden de Predicadores otorgada en julio de 1711 por el capitán Gaspar Rodríguez Carrasco, que entonces entregó también otras dos esculturas (San Juan de Dios y la Virgen de Gracia), “todas de talla, de cuerpo entero”.²⁵ Vino a concretarse de esta forma un proyecto encaminado inicialmente —en la última década del siglo XVII— a la fundación

de un establecimiento hospitalario administrado por la Orden de San Juan de Dios,²⁶ lo que deja abierta la cronología de la imagen entre 1696 y 1711. Su análisis remite inequívocamente a un modelo que debió deslumbrar tanto a su autor como a quien la patrocinó: el Señor atado a la columna, obra del sevillano Pedro Roldán, donada en marzo de 1689 a la iglesia de San Juan Bautista de La Orotava.²⁷ De esta villa tinerfeña era natural el capitán Rodríguez Carrasco,²⁸ y allí trabajó por esas fechas (hacia 1691) Lázaro González de Ocampo,²⁹ circunstancias que unidas al estudio formal de la pieza avalan y justifican la atribución que ahora proponemos.

Partimos, para ello, de la definición de los códigos formales identificativos del catálogo del imaginero Ocampo en la que venimos trabajando desde hace algunos años. Así, contamos con suficientes argumentos, a modo de *señas de identidad* del autor que advertimos con nitidez en la talla de Teguisse. El primero de estos aspectos es el planteamiento de la obra, su trazado general, que combina rasgos propios del imaginero con recursos tomados de obras ajenas y, generalmente, importadas. En el caso que nos ocupa, y como hemos apuntado, Ocampo debió analizar con minuciosidad y admiración la imagen de La Orotava que, además de un modelo de calidad, le permitió estudiar una iconografía poco habitual —quizá inexistente— hasta entonces en la escultura canaria.

Mantuvo, aunque a la inversa, su disposición: en la obra sevillana la columna está situada en la parte derecha de la peana; esto determina que sea el pie derecho el que se adelante y sirva de eje en la composición, lo que condiciona el resto de la efigie. Al margen de esta diferencia, se mantienen sustancialmente las afinidades, aunque el trabajo de Ocampo no alcanza la maestría de la obra de Roldán. Esta distancia se concreta en dos aspectos, la gestualidad y el admirable efecto de tensión contenida en la disposición del cuerpo y en su elaborada curvatura, recurso que imprime a la talla andaluza un realismo patético propio del paso de los azotes que, de manera implícita, se refleja, y al que Ocampo, al margen de sus capacidades, no era proclive, tal y como hemos señalado para otras piezas. Así sucede, por ejemplo, con el Crucificado del Hospital de Nuestra Señora de los Dolores de La Laguna (hacia 1682), que le hemos atribuido y en el que advertimos como modelo el Cristo de los Remedios de la catedral nivariense, “aunque prescinde de la curvatura manierista y opta por una mayor rigidez”.³⁰ Esta contención, ese sentido de la medida es, como nos ha enseñado la profesora Rodríguez González, uno de los rasgos que definen la escultura barroca canaria.

En la talla de Teguisse se advierten otras referencias habituales en la producción del imaginero. La corrección y cierta *suavidad* en el tratamiento anatómico remiten a imágenes de Cristo que estudiaría de cerca en la antigua capital de Tenerife: el ya citado de los Remedios, el Señor Difunto del Convento de Santo Domingo y el Cristo de La Laguna. En este sentido, recuerda también a obras suyas en las que plasmó desnudos masculinos: el Señor del paso de La Piedad de la Iglesia de la Concepción, el Crucificado del Hospital de Dolores, y el San Jerónimo de la Catedral,³¹ todos en La Laguna. La forma de las manos y los pies, delgadas las primeras y de remarcados tendones en los segundos, se repite en las representaciones de San Matías de La Victoria de Acentejo y de San Andrés del Realejo Bajo, respectivamente.

Pero donde a primera vista y de una forma más clara advertimos el sello de Ocampo es en la cabeza. La fisonomía se ajusta, como hemos señalado para otras realizaciones suyas —documentadas y atribuidas— a “un modelo de representación masculina, especialmente nítido precisamente en las facciones”.³² El Señor atado a la columna de Teguisse muestra, en efecto, un rostro enjuto, de perfil afilado y característicos bigote y barba, esta con un trabajo a medio camino entre sus típicos acaracolados de suaves crestas difuminadas por los aparejos, y cierto gusto por las blandas madejas de pelo. Merece destacarse también la solución aplicada en el trazado de las cejas y la nariz, y el dibujo de la boca. Para estos elementos, que marcan cierta distancia respecto al devoto espectador, pudo tener una referencia cercana en el San Andrés de la catedral de La Laguna, antes citado.

Finalmente, en el paño de pureza confluyen las referencias del Cristo de los Remedios y del Señor Difunto de La Laguna, de los que el imaginero partió para reinterpretar los volúmenes y tallados, estos de escaso grosor como se constata en las dos moñas que lo vinculan de nuevo al Señor atado a la Columna de La Orotava. Además, la plasmación de una cuerda de esmerada resolución remite a las que hemos descrito en imágenes como el Cristo del paso de La Piedad y el San Jerónimo de La Laguna. Esto en cuanto al trabajo de talla. Más retos plantea aun el estudio de la policromía, tanto para la escultura isleña en general como, en concreto, en el catálogo de Ocampo. Hacemos notar en cualquier caso que la obra que analizamos insiste en el gusto por los acabados casi al pulimento, por logradas transiciones en los matices de la carnación, y por la elaboración de los detalles de peleteados

y el pintado de los ojos, además de por las tonalidades del paño de pureza, aquí algo desvirtuadas por los barnices oxidados que lo amarillean. En cuanto a la sangre y la fórmula de resolver los hematomas y hasta los empapados en el tejido, no dejan de recordarnos a soluciones análogas del pintor Cristóbal Hernández de Quintana, con quien Ocampo colaboró en alguna ocasión. De igual forma, en la policromía de la columna percibimos recursos presentes en decoraciones secundarias realizadas por Quintana en los retablos mayor y de San Juan de Dios del Hospital de Dolores de La Laguna, lo que deja sobre la mesa la sugerente posibilidad de que este pintor participase en la imagen de Lanzarote.

Aunque el tema merece un estudio más pausado y minucioso, avanzamos aquí que el arte de Lázaro González de Ocampo tiene otros testimonios en la isla de Lanzarote. La imagen de San Pedro de Alcántara que ahora recibe culto en la Iglesia parroquial de Tegui se procede del convento de Nuestra Señora de Miraflores, donde fue titular de una capilla fundada en 1688,³³ cuya fiesta se dotó en 1692.³⁴ Su trazado y aspectos más concretos —la forma de resolver el hábito, la barba y ciertos detalles anatómicos— remiten a soluciones del imaginero tinerfeño, aunque nos parece que el resultado se aleja de sus mejores realizaciones. Su catalogación precisa queda, por lo tanto pendiente, aunque por los motivos expuestos puede considerarse su inclusión en el círculo de Ocampo. Lo mismo proponemos, a falta también de una investigación más detenida, para la imagen de candelero de Santa Rita, también en Tegui se.

CRISTO PREDICADOR Y SEÑOR DE LOS GRILLOS. IGLESIA DE SANTA MARÍA, BETANCURIA

Como sucedió en Lanzarote, la isla de Fuerteventura tuvo a lo largo del barroco una estable —y quizá más intensa— vinculación artística con la de Tenerife, tanto mediante la adquisición de obras como con el traslado de artífices para atender directamente encargos, sobre todo, de naturaleza religiosa.³⁵ La presencia en la parroquia matriz de Santa María de Betancuria, capital histórica de la isla, de dos efigies de *naturaleza* tinerfeña tiene de entrada, por lo tanto, el crédito de inscribirse en una corriente casi natural y con numerosos ejemplos.³⁶ Nos referimos al Cristo Predicador y al Señor de los Grillos, imágenes de candelero destinadas, muy probablemente, al culto procesional durante la Semana Santa. En ambas, las labores de talla se centran en la cabeza, las manos y los pies, cuyo análisis nos invita a proponer su atribución a Lázaro González de Ocampo. Muy cercanas entre sí, sus facciones y la forma de resolver cabellos y dedos se ajustan a patrones habituales en el catálogo del autor, que acabamos de describir al estudiar el Señor atado a la columna de Tegui se.

En cuanto a la fisonomía, quizá la referencia más clara sea el patriarca del Sueño de San José de la iglesia de San Francisco de Santa Cruz de Tenerife, documentado hacia 1705-1708 cuando el imaginero residía ya en aquella localidad.³⁷ Las labores de gubia en las manos son asimismo vinculables a los modelos de Ocampo, dedos delgados y largos, siempre con la misma forma de resolver detalles como la culminación de las uñas. También los pies se ajustan al gusto por marcar los tendones y esquematizar el movimiento de los dedos. En cuanto a la policromía, aunque probablemente no fuera aplicada por el imaginero, puede vincularse a los acabados pictóricos de obras suyas. Esto se manifiesta en la habilidad de enfatizar los rasgos enjutos mediante aplicaciones sonrosadas que marcan los pómulos y las cuencas de los ojos; también en la forma de resolver las transiciones y en ciertos juegos de transparencias en los cabellos, siempre dentro del mismo tono.

Lamentablemente, carecemos —al menos de momento— de noticias documentales que permitan avalar siquiera cronológicamente estas atribuciones y, en general, reconstruir la historia de estas dos obras relevantes pero pendientes hasta ahora de un estudio aceptable en el contexto de la escultura barroca canaria. Estas carencias se agravan en lo que concierne a la policromía, labor que reiteradamente queda eclipsada por la escultórica cuando, en muchos casos, resulta determinante para el acabado de las obras y presenta incluso calidad superior. La dificultad es mayor cuando los trabajos se reducen, prácticamente, a las carnaciones. Así sucede en estos casos, si exceptuamos la decoración del asiento del Señor de los Grillos, donde localizamos un recurso habitualmente empleado por Cristóbal Hernández de Quintana: la utilización de betunes y aceites para enfatizar los volúmenes.

Las propuestas de catalogación que hemos planteado demandan, sobre todo en estos últimos ejemplos, un mayor esfuerzo de indagación documental supeditado, eso sí, a la fortuna y a la generosidad de las fuentes. Pero pensamos que las propias piezas, por sus valores formales, avalan su atribución a Lázaro González de Ocampo y se insertan perfectamente en un catálogo que hemos venido ampliando no solo cuanto al número de obras sino en su ámbito geográfico y en su riqueza

iconográfica. Aquí radica, a nuestro juicio, su verdadera importancia dentro del repertorio de obras del autor, de quien se afianza su perfil como el más notable imaginero isleño del pleno barroco, identificado con lo que podríamos denominar *gusto isleño*, fiel a unos modos propios y personales, y abierto al influjo y a la interpretación de modelos foráneos, estableciendo una manera de trabajar que lo identifica y singulariza.

ANEXO FOTOGRÁFICO



Atribuida a Lázaro González de Ocampo, Virgen de Guadalupe, 1695, Museo Diocesano de Arte Sacro, Las Palmas de Gran Canaria.



Atribuida a Lázaro González de Ocampo, Virgen de Guadalupe (detalle), 1695, Museo Diocesano de Arte Sacro, Las Palmas de Gran Canaria.



Atribuida a Lázaro González de Ocampo, Virgen de Guadalupe (detalle), 1695, Museo Diocesano de Arte Sacro, Las Palmas de Gran Canaria.



Atribuido a Lázaro González de Ocampo, Cristo atado a la columna, h. 1696-1711, Museo Diocesano de Arte Sacro, Teguiise, Lanzarote.



Atribuido a Lázaro González de Ocampo, Cristo atado a la columna, h. 1696-1711, Museo Diocesano de Arte Sacro, Tegüise, Lanzarote.



Atribuido a Lázaro González de Ocampo, Cristo de la Humildad y Paciencia, Iglesia de Santa María, Betancuria, Fuerteventura.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R. (1985). "El órgano en Tenerife. Aportaciones para su catalogación y estudio", en *V Coloquio de Historia Canario Americana*, v. II, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 655-692.
- AMADOR MARRERO, P. F. (2001). "San Fernando", en *Arte en Canarias [siglos XV-XIX]. Una mirada retrospectiva*, Islas Canarias, Gobierno de Canarias, t. II, pp. 85-88.
- AMADOR MARRERO, P. F. (2009). "Candelaria indiana", en *Vestida de Sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria*, San Cristóbal de La Laguna: CajaCanarias, pp. 75-91.
- AMADOR MARRERO, P. F. y RODRÍGUEZ MORALES, C. (2004). "Cristo de la Misericordia", en *La huella y la senda*. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, Diócesis de Canarias, pp. 219-220.
- AMADOR MARRERO, P. F. y RODRÍGUEZ MORALES, C. (2006). "Dolorosas y dolientes en la obra de Lázaro González de Ocampo", en *Una espada atravesará tu alma. La Virgen Dolorosa, arte y devoción en La Laguna*. San Cristóbal de La Laguna: Junta de Hermandades y Cofradías, pp. 51-63.
- AMADOR MARRERO, P. F. y RODRÍGUEZ MORALES, C. (2009). "Virgen de Candelaria", en *Vestida de Sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria*, San Cristóbal de La Laguna: CajaCanarias, pp. 180-181.
- CALERO RUIZ, C. (1987). *Escultura barroca en Canarias (1600-1750)*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife.
- CIORANESCU, A. (1982). "Notas" en José de Viera y Clavijo: *Historia de Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Goya Ediciones.
- CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. (1991). "Algunos aspectos artísticos de la villa de Tegui en el siglo XVII", en *Almogarén*, nº. 7, Las Palmas de Gran Canaria: Instituto Superior de Teología de las Islas Canarias, pp. 123-133.
- CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. (1995). "Manuel Antonio de la Cruz en Fuerteventura y Lanzarote", en *VI Jornadas de Estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*, t. II, Arrecife: Cabildo de Fuerteventura, Cabildo de Lanzarote, pp. 360-380.
- CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. (1995). *Patronazgo artístico en Canarias en el siglo XVIII*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. (2011). "Descripción y estudio del retablo" en *El retablo de San Fernando de la catedral de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria: Archivo Histórico Provincial de Las Palmas.
- CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. y GÓMEZ-PAMO GUERRA DEL RÍO (2009). *Arte, sociedad y poder. La Casa de los Coroneles*. Fuerteventura: Gobierno de Canarias.
- DARIAS PADRÓN, D. V.; RODRÍGUEZ MOURE, J. y BENÍTEZ INGLOTT, L. (1957). *Historia de la religión en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife: Editorial Cervantes.
- FUENTES PÉREZ, G. (2008). "Fuentes para la historia de la Orden de Predicadores en Lanzarote. El Convento de San Juan de Dios y San Francisco de Paula. Una aproximación espacial y plástica al siglo XVIII", en *XII Jornadas de Estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*, t. II, Arrecife: Cabildo de Lanzarote, Cabildo de Fuerteventura, pp. 117-148.
- HERNÁNDEZ DELGADO, F. (1988). "Reseña histórica del convento de Santo Domingo", en *Lancelot*, nº. 254.
- HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, A. S. (1999), coordinador. *Catedral de Santa Ana. Patrimonio histórico*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.
- HERNÁNDEZ PERERA, J. (1943). "La parroquia de la Concepción de La Orotava. Apuntes histórico-artísticos", en *Revista de Historia Canaria*, nº. 64. La Laguna, pp. 261-276.
- HERNÁNDEZ PERERA, J. (1963). *Cincuentenario de la catedral de La Laguna*. San Cristóbal de La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- HERRERA GARCÍA, F. J. (2009). "Virgen de la Luz", en *Vestida de Sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria*. San Cristóbal de La Laguna: CajaCanarias, pp. 170-173.
- IZQUIERDO GUTIÉRREZ, S. M. (2004). *La Victoria. Patrimonio religioso*. La Victoria de Acentejo: Ayuntamiento de La Victoria de Acentejo.
- LOBO CABRERA, M. y QUINTANA ANDRÉS, P. (1997). *Arquitectura de Lanzarote en el siglo XVII. Documentos para su historia*. Arrecife: Servicio de Publicaciones del Cabildo de Lanzarote.
- LORENZO LIMA, J. A. (2009). "De una obra con repercusión. El Cristo de la columna como referente estético e hito historiográfico", en *El Señor a la Columna y su Esclavitud*, La Orotava: Ayuntamiento de La Orotava, Esclavitud del Cristo atado a la columna, CICOP, pp. 267-289.
- QUINTANA ANDRÉS, P. C. y PERERA BETANCORT, F. (2003). *Fuentes para la historia de Lanzarote. Retazos de un tiempo pasado (1700-1850)*. Arrecife: Servicio de Publicaciones del Cabildo de Lanzarote.
- QUINTANA ANDRÉS, P. C. (2004). *Ideología y sociedad en Canarias. Los prebendados del Cabildo Catedral durante el Antiguo Régimen (1483-1820)*. La Laguna: Centro de la Cultura Popular Canaria.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1983). *Panorama artístico de Tenerife en el siglo XVIII. Santa Cruz a través de las escribanías*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1988). "La pintura en Fuerteventura durante el Barroco" en *Tebeto*, II, Puerto del Rosario: Cabildo de Fuerteventura, pp. 181-185.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (2000). "Lanzarote y Fuerteventura y la pintura canaria en la época Moderna", en *XI Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*, t. II, Puerto del Rosario: Cabildo de Fuerteventura, Cabildo de Lanzarote, pp. 13-31.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2000a). "La Virgen de la Luz de la catedral de La Laguna (Tenerife) en el arte sevillano del siglo XVI", en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº. 45. Madrid-Las Palmas, pp. 531-551.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2000b). "Un escultor olvidado. Cristóbal Ramírez y la Cofradía de San Andrés de La Laguna", en *El Museo Canario*, nº. 55, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 257-270.

- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2003). *Guadalupe. Itinerarios iconográficos de una devoción*. Santa Cruz de Tenerife: CajaCanarias.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2005). “Valoración del patrimonio histórico-artístico de La Laguna en el siglo XVI”, en *São Paulo: Metrópoli de Cultura*. La Laguna: Fundación Mapfre Guanarteme, Ayuntamiento de La Laguna, pp. 9-31.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2010). “La devoción al Cristo predicador en Canarias y su antiguo paso en La Laguna”, en *Programa de la Semana Santa de La Laguna*. San Cristóbal de La Laguna: Junta de Hermandades y Cofradías.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2011). *Los conventos agustinos de Canarias. Arte y religiosidad en la sociedad insular de la época Moderna*. Tesis doctoral inédita. Universidad de La Laguna.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. y AMADOR MARRERO (2004). “Sueño de San José” en *La huella y la senda*, islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, Diócesis de Canarias, pp. 319-320.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. y AMADOR MARRERO (2009). “Comercio, obras y autores de la escultura sevillana en Canarias (siglos XVI y XVII)”, en *El Señor a la Columna y su Esclavitud*, La Orotava: Ayuntamiento de La Orotava, Esclavitud del Cristo atado a la columna, CICOP, pp. 179-196.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. y AMADOR MARRERO (2011). “San Marcos de Tegueste y el escultor Lázaro González de Ocampo”, en *Actas de las IV Jornadas Prebendado Pacheco de Investigación Histórica*. Tegueste: Ayuntamiento de Tegueste, pp. 333-364.
- SANTANA PÉREZ, J. M. y MONZÓN PERDOMO, M. E. (1989). “Beneficencia en Lanzarote”, en *III Jornadas de Estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*, t. I, Puerto del Rosario: Cabildo de Fuerteventura, Cabildo de Lanzarote, pp. 79-97.
- TARQUIS, P. (1956). “Lázaro González, el escultor. En torno al retablo de La Orotava”, en *La Tarde*. Santa Cruz de Tenerife, 30 de octubre, 21 y 26 de noviembre, y 12 de diciembre.
- TARQUIS, P. (1957a). “La Anunciación de La Orotava”, en *La Tarde*. Santa Cruz de Tenerife, 15 y 16 de enero.
- TARQUIS, P. (1957b). “Lázaro González: La Piedad en la Concepción de La Laguna”, en *La Tarde*. Santa Cruz de Tenerife, 18 y 25 de junio.
- VV. AA. (1954). *Nobiliario de Canarias*. San Cristóbal de La Laguna: Juan Régulo Editor, t. II.

NOTAS

- ¹ AMADOR MARRERO (2009), pp. 76-78.
- ² Para la preparación de este trabajo hemos contado con la colaboración, que agradecemos, de nuestros amigos Rosario Cerdeña Ruiz, José Concepción Rodríguez, José Lavandera López y Juan Alejandro Lorenzo Lima.
- ³ Esto no solo se concretó en el terreno de las artes plásticas. Por citar otro ejemplo, en 1711 la parroquia de Teguisse encargó la realización de un nuevo órgano al alférez Nicolás de Arias, vecino de La Laguna, donde lo fabricaría, para llevarlo luego personalmente hasta Lanzarote. ÁLVAREZ MARTÍNEZ (1985), p. 661.
- ⁴ CALERO RUIZ (1987), p. 315.
- ⁵ HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ (1999), p. 113.
- ⁶ RODRÍGUEZ MORALES (2003), pp. 16-17; y RODRÍGUEZ MORALES (2011), pp. 210-212.
- ⁷ VV.AA. (1954), p. 176; HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ (1999), p. 113.
- ⁸ QUINTANA ANDRÉS (2004), p. 276.
- ⁹ “Yten declaro que yo tengo mandado hazer a la ysla de Thenerife dos hechuras, la una de Nuestra Señora de Guadalupe con su presiosíssimo Hijo, y ambas con sus ojos de cristal, su trono con sus serafines, y al gloriosíssimo protomártir San Esteban de una bara, también con sus ojos de christal, y la imagen de Nuestra Señora de bara y media de alto sin el trono y peana, todo de bulto, la imagen de San Esteban en presio de tresientos y sinquenta reales y la de Nuestra Señora en quinientos y sinquenta, cuidando de estas hechuras el mui reverendo padre maestro fray Nicolás Conrado, probincial desta probinsia de nuestro padre San Agustín,. Pídole a mi hermano el cappitán don Esteban Calderín que si Dios me llebare, por hauerle mandado hazer su santo, lo pague de mis uienes con declarassión que en poder de dicho padre probincial tengo ochosientos reales que le remití por un bale. Y acabadas que sean y perficionadas de todo las ponga en el Conuento de señor San Agustín desta ciudad en la capilla aonde está Nuestra Señora del Rettiro, aonde se le ha de hazer un retablo correspondiente a la otra capilla y retablo de Santo Thomas de Villanueva, que hizo el señor ynquisidor don Andrés Romero, por quanto para ello tengo lizensia dél y datta del reverendo padre prouincial. Mando que se haga dicho retablo que tengo ajustado con Alonso de Ortega, pinttor y exculttor, en presio de un mill y quatrosientos reales, bueno y a toda satisfacción y con todo costo; y de no hajusttarse a que sea con toda perfección por dicho presio, y de madera limpia e sin blanco alguno, pueda el dicho mi hermano mandarlo hazer a la perssona que quisiere, y todo el costto se pague de mis vienes, que así es mi voluntad”. Archivo Histórico Provincial de Las Palmas: *Protocolos notariales*, 1.477. ff. 67v-68v.
- ¹⁰ Archivo Histórico Provincial de Las Palmas: *Protocolos notariales*, 1.454. ff. 163r-182r.
- ¹¹ Archivo Histórico Provincial de Las Palmas: *Protocolos notariales*, 1.454. ff. 473v-475r.
- ¹² Reproducida en DARIAS PADRÓN, RODRÍGUEZ MOURE y BENÍTEZ INGLOTT (1957), p. 328.
- ¹³ Sobre esta imagen véanse, especialmente, los trabajos de HERNÁNDEZ PERERA (1963), pp. 33-37; RODRÍGUEZ MORALES (2000a); y HERRERA GARCÍA (2009).
- ¹⁴ TARQUIS (1957b); CALERO RUIZ (1987), pp. 222-224.
- ¹⁵ AMADOR MARRERO y RODRÍGUEZ MORALES (2004).
- ¹⁶ RODRÍGUEZ MORALES (2000b).
- ¹⁷ CALERO RUIZ (1987), pp. 233-234; IZQUIERDO GUTIÉRREZ (2004), pp. 129-131.
- ¹⁸ SIVERIO PÉREZ (1977), p. 121.
- ¹⁹ RODRÍGUEZ MORALES y AMADOR MARRERO (2011).
- ²⁰ AMADOR MARRERO y RODRÍGUEZ MORALES (2009).
- ²¹ RODRÍGUEZ MORALES (2005), pp. 25-27.
- ²² AMADOR MARRERO y RODRÍGUEZ MORALES (2006), pp. 60-62.
- ²³ HERNÁNDEZ PERERA (1943), p. 263; TARQUIS (1956 y 1957); TRUJILLO RODRÍGUEZ (1977), t. I, p. 119; CALERO RUIZ (1987), pp. 224-228.
- ²⁴ Esta nueva atribución fue planteada por AMADOR MARRERO (2001), pp. 85-88. Véanse también RODRÍGUEZ MORALES y AMADOR MARRERO (2009), pp. 191-192; y CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ (2011).
- ²⁵ CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ (1995), pp. 219-226, QUINTANA ANDRÉS y PERERA BETANCORT (2003), pp. 98-105.
- ²⁶ CIORANESCU (1982), t. II, p. 763; SANTANA PÉREZ y MONZÓN PERDOMO (1989), FUENTES PÉREZ (2008).
- ²⁷ Una revisión y puesta al día de las distintas propuestas de atribución, en una monografía sobre esta escultura, ha sido realizada por LORENZO LIMA (2009).
- ²⁸ FUENTES PÉREZ (2008), p. 120.
- ²⁹ HERNÁNDEZ PERERA (1943), p. 263; TARQUIS (1956 y 1957); TRUJILLO RODRÍGUEZ (1977), t. I, p. 119; CALERO RUIZ (1987), pp. 224-228.
- ³⁰ AMADOR MARRERO y RODRÍGUEZ MORALES (2004).
- ³¹ RODRÍGUEZ MORALES y AMADOR MARRERO (2011), p. 338.
- ³² AMADOR MARRERO y RODRÍGUEZ MORALES (2004).
- ³³ CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ (1991), p. 128.
- ³⁴ CASTRO BRUNETTO (1999), pp. 79-80.
- ³⁵ Véanse, entre otros trabajos, los de RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1988); CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ (1993); y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (2000).
- ³⁶ Una de las más recientes e interesantes aportaciones es la atribución, que compartimos, al pintor Gaspar de Quevedo de un lienzo de la Inmaculada que hubo en la Casa de los Coroneles, en La Oliva. CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ y GÓMEZ-PAMO GUERRA DEL RÍO (2009), p. 64.
- ³⁷ RODRÍGUEZ MORALES y AMADOR MARRERO (2004).