

LIBROS, COMERCIO Y ESCULTURA.
LA VIDA Y OBRA DE PÉREZ DÓNIS A TRAVÉS
DE SUS ÚLTIMAS VOLUNTADES.
EL CRISTO DE LA MISERICORDIA:
ESTUDIO MÉDICO-FORENSE Y RESTAURACIÓN

BOOKS, TRADE AND SCULPTURE.
THE LIFE AND WORKSHOP OF PÉREZ
DÓNIS ACCORDING TO HIS TESTAMENT.
«EL CRISTO DE LA MISERICORDIA»:
MEDICAL REPORT AND RESTORATION

Clementina Calero Ruiz

Universidad de La Laguna

J. Félix Reyes Rodríguez y Sonia González-Casanova González

Doctores en Medicina

Silvano Acosta Jordán y Lucía Irma Pérez González

Restauradores

RESUMEN

El artículo estudia la obra y el taller del escultor lagunero Domingo Pérez Dónis partiendo de su testamento. El estudio se complementa con los informes médico-forenses que los doctores J.F. Reyes Rodríguez y Sonia González-Casanova González realizaron a la escultura del Cristo de la Misericordia, única obra –por el momento– conocida de este imaginero, además de la información facilitada por los restauradores Silvano Acosta Jordán y Lucía Irma Pérez González, esta última responsable de la limpieza y restauración a la que fue sometida la talla en el año 2014.

PALABRAS CLAVE: Cristo de la Misericordia, taller, restauración, informes médico-forenses.

ABSTRACT

This paper analyzes the works and workshop of the canarian sculptor Domingo Pérez Donis, according to his testament. Two medical reports, done by Phd. J. F. Reyes Rodríguez and Phd. Sonia González-Casanova González, complement the information provided by the last will about «El Cristo de la Misericordia», the one and only sculpture made by the artist, as we know so far. Also we had the information provided by the restorers of the work, Silvano Acosta Jordán and Lucía Irma Pérez González, who had cleaned and restored the sculpture in 2014.

KEYWORDS: Christ of Mercy, workshop, restoration, medico-legal reports.



1. LA VIDA Y OBRA DE PÉREZ DÓNIS A TRAVÉS DE SUS ÚLTIMAS VOLUNTADES.

Clementina Calero Ruiz

Nacido en La Laguna en 1604, Domingo Pérez Dónis se presenta en el panorama artístico del Seiscientos como un artista de completa formación humanista, dotado de una personalidad muy definida, y con amplios conocimientos sobre diferentes materias, a tenor de los libros que poseía en su bien surtida biblioteca y que conocemos gracias a la relación que hace de ella en su disposición testamentaria¹. A pesar de ser muy pocos los datos que poseemos respecto a su vida y obra, sabemos que su padre, Bartolomé, fue zapatero y falleció cuando Domingo contaba solo cinco años de edad. Fue el séptimo de ocho hermanos y el único que siguió el oficio artístico, pues su hermano Gaspar continuó al frente del obrador paterno. La familia vivía en el entorno de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, en la villa de arriba, donde el padre poseía varias casas compradas al capitán José de Llerena Cabrera, que a su muerte deja en herencia a sus hijos, en especial a Juana y María, mientras que a Isabel, la más pequeña, que tenía pocos meses de nacida, le deja 20 doblas, pues indica que aún se está criando². Será en ese lugar donde años más tarde Domingo instale su casa taller, en la que fuera casa familiar y donde aún vivía su madre, Ana Francisca.

Hay que hacer constar que La Laguna, a finales del Quinientos y como capital de la isla que era, fue lugar preferente en la instalación y establecimiento –a veces esporádico– de artistas, como Agustín Ruiz, que en 1570 aparece trabajando para varios templos laguneros, aunque a partir de 1604 se traslada a Las Palmas llamado por el cabildo catedral de Santa Ana para esculpir el crucificado de la capilla mayor. Francisco Simón³ o Diego de Landa, escultor y estofador lusitano, a quien en 1597 los zapateros Gonzalo y Domingo Pérez le encargan las imágenes titulares de su gremio san Crispín y san Crispiniano, para que adornen su capilla de la iglesia concepcionista⁴.

Con 21 años y con taller montado, es llamado para trabajar en la isla de La Gomera, de modo que en 1625 lo encontramos en San Sebastián renovándole la policromía a la imagen de Nuestra Señora de la Concepción de la ermita homónima, por lo que le pagaron 250 reales y una fanega de trigo. Ocho años después, en 1633, regresa a la isla colombina, esta vez para pintar tres cuadros destinados al segundo cuerpo y ático del retablo mayor de la parroquia matriz de la Asunción (desaparecidos).

¹ CALERO RUIZ, Clementina: *Escultura barroca en Canarias, 1600-1750*. Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1987, pp. 119-126.

² Archivo Histórico Provincial de Tenerife (AHPT), Escribanía de Rodrigo de Vera (La Laguna), Protocolo Notarial (PN.) n.º 1531, cuaderno de 1609, ff.496-498.

³ CALERO RUIZ, C.: *Escultura barroca...* p. 118.

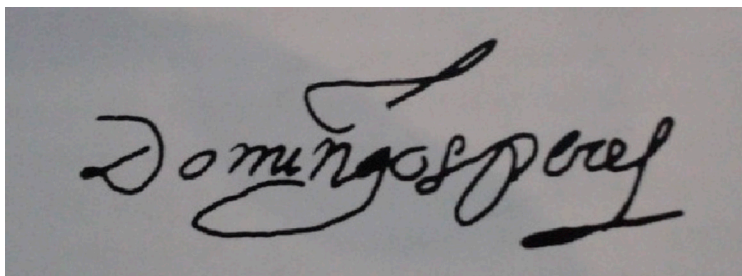
⁴ CALERO RUIZ, Clementina: «El escultor portugués Diego de Landa», *Actas del VIII Coloquio de Historia Canario-Americana (1988)*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1991, tomo II. pp. 631-638.



No obstante, y al margen de los traslados a la isla de La Gomera, su vida artística transcurría entre Tenerife y Gran Canaria pues en ambas tenía taller abierto. En Tenerife, en La Laguna, y en Gran Canaria, en Las Palmas, en la calle de Triana, en una casa alquilada a Catalina de Paz y Mojica.

Dónis, además de escultor, ejecutaba cualquier labor relacionada con las bellas artes, de modo que, a veces, lo encontramos ejerciendo como pintor de lienzos y de retablos, así como dorador y estofador de imágenes. Era, además, tratante de sedas y lanas, por lo que se relacionaba con mercaderes de diferentes nacionalidades tanto en La Laguna⁵ como en la capital grancanaria. Es por lo que su residencia la reparte entre La Laguna y Las Palmas –ciudad en la que vivía su hermano Antonio–, aunque esporádicamente lo podemos encontrar figurando como estante en otros pueblos de la isla. Así, en 1629 se declara vecino de La Orotava cuando acude al escribano Juan de Ascanio para otorgar una carta de poder a procuradores que defiendan sus negocios y pleitos, firmando como testigo su hermano Roque Pérez⁶.

Su testamento es uno de los documentos más interesantes de cuantos hemos localizado en el siglo XVII, fechado en La Laguna el 9 de junio de 1645, en la escribanía de Luis García Izquierdo⁷. Tres días más tarde, el 12 de junio y ante el mismo escribano, firma un codicilo, ratificándose en todo lo dispuesto en su testamento, falleciendo al día siguiente siendo enterrado el 14 de junio en la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, tal y como había dispuesto, vestido con el hábito franciscano.



En esta escritura pública se autodefine como maestro de escultor y pintor, y se complace en describir cómo era su taller y todo lo que en él había; tenía las paredes cubiertas de estampas, y lo presidía una de mayor tamaño del Juicio Final y un lienzo grande de la Inmaculada Concepción, de quien era devoto. Entre las pertenencias que declara poseer se encontraban muchas herramientas del oficio, como pinceles, gubias y piedras de moler colores. Esto último es muy interesante, pues sabemos cómo los

⁵ En 1642 consta su firma en un Protocolo Notarial fechado en La Laguna, donde figura el nombre del mercader francés Pedro Lorenzo.

⁶ AHPT Escribanía de Juan de Ascanio (La Laguna). PN., n.º 697, cuaderno 1.º de 1629, f. 7.

⁷ AHPT Escribanía de Luis García Izquierdo (La Laguna), PN. n.º 1201, ff. 59 v.º - 69.

pintores preparaban minuciosamente los colores que empleaban en su trabajo, cuya fórmula guardaban celosamente en la intimidad del taller y solo la enseñaban a sus discípulos. Así es como sabemos que en la casa taller de la calle de Triana tenía un arca llena de colores, unas «pocas de herramientas» y unas tenazas de bronce para labrar. En una alacena guardaba catorce o quince libras de «sombra de Italia», un pigmento de tierra natural de color pardo oscuro, que presenta tonalidades que varían del verdoso amarillento al violáceo; las mejores calidades procedían de Italia, aunque la mejor de todas era la conocida como «sombra de Turquía», que se traía de Chipre.

También indica que tenía mucha cantidad de bol de Armenia o bolo arménico, que se usa para la preparación del dorado al agua y que puede ser de color rojo o amarillo, mientras que el gris se usa para la plata. La aplicación del pan de oro al agua era un trabajo muy delicado y se hace sobre una superficie preparada con una capa de yeso y cola de conejo; esta superficie bien lijada se cubre con varias capas de bol de Armenia rojizo, molido muy fino y mezclado con cola de pescado, que se ha de pulir con un paño de algodón hasta conseguir una superficie totalmente lisa y sin ninguna imperfección. Es entonces cuando se aplican las láminas de oro sobre la zona previamente humedecida con un pincel mojado en agua y finalmente se bruñe con una piedra de ágata para conseguir el brillo al oro, operación que debe hacerse antes de que este esté completamente seco. Dónis era, al parecer, especialista en esta técnica, pues declara poseer 28 libros de oro y plata, que le eran necesarios para su trabajo como estofador, mientras que en una pequeña arqueta guardaba dos piedras de bruñir y dos prensas más de moler colores con su moleta. Una de ellas la tenía alquilada a Juan García Puga y otra estaba en el domicilio de Juan Castellanos, ambos maestros de carpintería, ordenando que se cobre el alquiler y se devuelvan a su albacea.

También declara poseer una «piedra de dibujar» y un molino para moler linaza, instrumento indispensable para moler las semillas de lino y obtener aceite de linaza, usado en la pintura al óleo. Este aceite, usado correctamente, ralentiza el proceso de secado de la pintura, impidiendo que se agriete al secarse dotándola de un aspecto suave y mezclado.

Dado que se dedicaba también al comercio textil, enumera otros utensilios que le eran necesarios para desempeñar su labor como tratante de telas, caso de varias tijeras de tundidor —que servían para cortar o igualar con tijera los pelos de los paños—, «una entera y otra media para desbastar y hacer herramienta», además de una sierra que guardaba dentro de un arca de pino vieja, junto con varias piezas de seda y damasco, y un cajón grande de telas variadas compradas al comerciante Leonardo de Vera. También tenía relaciones con varios comerciantes franceses en La Laguna, como Pedro Lorenzo.

En la casa de Canaria refiere que tenía varias obras a medio acabar, como un cristo a medio desbastar y la cruz grande armada de más de doce palmos, una imagen de la Concepción con su peana empezada a abrir, dos peanas de niños Jesús, dos hechuras de Niños, una de Jesús niño en su casa y otra «fuera de su casa», mandando que no se cobren, pues las regala, aunque no especifica a quién. También cita un cuadro de la Concepción dorado en «bosquexo», dos lienzos en bastidores para pintar y cuatro lienzos más. Añade también que había concertado con Juan de Castro el dorado de una reja de hierro, que prácticamente la tenía acabada, por la que debía pagarle 125 reales, pidiéndole a su aprendiz que la acabe y la cobre, y que el importe lo use en su



entierro. También le encarga que termine un eccehomo que le había encargado Juan de la Cuadra, pidiéndole que lo entregue pero que no cobre cosa alguna.

En su biblioteca menciona que tenía ocho libros de arquitectura, otro de fortificaciones que se lo había prestado al capitán y regidor de Canaria Próspero Cazorla, y un libro de las matemáticas y medidas del cuerpo humano. Este último es de vital importancia a la hora de analizar su única obra –por ahora– conocida y que también aparece referenciada en sus últimas voluntades: el *crucificado de San Francisco*, al declarar que había hecho «una jechura de un Xpto. crusificado para el convento de ntro. Pe. San franc^o del puerto dela Orot^a, y del resto de la jechura me [le] quedaron debiendo dies y tanto Rs. poco mas o menos y por no podermelos pagar consertamos en que avian de desir una misa cantada perpetuamente para siempre jamas para el dia del Sto. Xpto.». Esta condición siempre la habían cumplido los frailes, de modo que pide a sus herederos y albacea que lo sigan haciendo en adelante.

La imagen es una versión libre del Cristo de La Laguna, cuya medida de 8 cabezas de largo nos permite deducir la formación clasicista del artista. Este canon consistía en repetir 8 veces la medida de la cabeza, y fue muy usado por los escultores clásicos griegos del siglo v en su búsqueda de la belleza, en especial por Praxíteles.

A la hora de realizar el estudio de la talla, han sido de valiosa ayuda los informes que nos han proporcionado los doctores Sonia González-Casanova González y Félix J. Reyes Rodríguez, cuyas aportaciones han sido fundamentales a la hora de avalar científicamente los conocimientos que Dónis tenía y que de manera tan importante plasmó en la escultura. Sin su ayuda y entusiasmo nuestro estudio hubiera quedado inconcluso. El primero de los análisis practicados es el forense, que evidencia de modo claro sus profundos conocimientos de anatomía, no en vano ya se ha señalado que entre sus pertenencias había un libro de *Matemáticas y medidas del cuerpo humano y anatomía*.

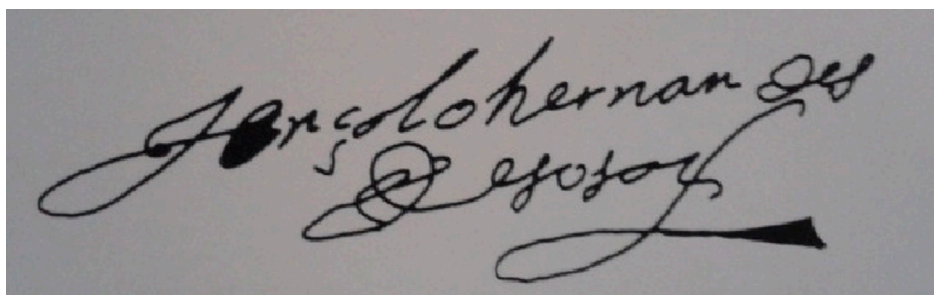
Finalmente en sus últimas voluntades nombra como único heredero a su aprendiz Gonzalo Hernández de Sosa, a quien además pide que acabe todos los trabajos que había dejado a medias.

Desde luego, por su disposición testamentaria sabemos que gozó de holgura económica, pues era propietario de varias casas en La Laguna –algunas de ellas compradas a sus hermanos y antiguamente propiedad de su padre–, que las dejó a tributo a la iglesia lagunera de la Concepción con la condición de que las pregonase y vendiera, y con el dinero conseguido de la venta le dijeran 30 misas. También era dueño de varios inmuebles en Las Palmas, incluyendo su casa taller, de cuya llave se encargaba, cuando el escultor no estaba en la isla, Alonso Jaime Meneses, que debía entregarla al albacea, que a su vez la entregaría a su aprendiz Gonzalo Hernández para que tomara posesión de ella y de las pertenencias que por herencia le correspondían, que en principio eran todas las referidas en el citado testamento y que estaban en su interior.

Gonzalo Hernández también había nacido en La Laguna, en 1623, de modo que a la muerte de su maestro contaba 22 años; una edad un tanto avanzada para estar aún en el aprendizaje, aunque en Canarias era más o menos habitual esta edad. Como heredero hizo viaje a Las Palmas de Gran Canaria el 11 de agosto de 1645 en compañía del albacea testamentario Francisco Báez de la Rosa, para



recoger la llave de la casa, cobrar las deudas, pagar lo que aquel debiera y, además, intentar dar cumplida cuenta del encargo encomendado: finalizar y entregar las obras –pinturas y esculturas– que habían quedado inconclusas.

A photograph of a handwritten signature in black ink on a light-colored background. The signature reads "Gonzalo Hernández Pérez Dónis" in a highly stylized, cursive script. The first name "Gonzalo" is written in a large, flowing hand, while "Hernández" and "Pérez Dónis" are written in a smaller, more compact hand below it. The signature ends with a long, sweeping flourish.

A los dos años de la muerte de su maestro, acepta como aprendiz a Alonso, hijo del carpintero Cristóbal Hernández. La escritura formalizada ante el escribano de La Laguna Luis García Izquierdo en 1647, es interesante, pues viene a corroborar lo anteriormente mencionado, y es que cuando ocurrió el óbito de su maestro, él aún estaba en el aprendizaje, pues se compromete a instruirle en todo lo referente a dorador, pintor y escultor, y a encarnar figuras de bulto durante el tiempo estipulado, que fueron cuatro años y medio, con todas las demás condiciones, pero en cuanto toca a escultor insiste que «se obliga a enseñar lo que supiere, que «es poco por no aver acabado su arte»⁸. Eso, además, indica que Gonzalo tuvo que haber comenzado a estudiar con Pérez Dónis con –aproximadamente– 18 años, ya que normalmente los contratos se estipulaban entre cuatro y cuatro años y medio. Las condiciones que impuso el padre consistían en que en el supuesto de que Alonso cayera enfermo, Gonzalo Hernández tendría la obligación de curarlo a su costa durante quince días, formar lo en todo lo relativo a su oficio, para que al finalizar pudiera establecerse por su cuenta y cobrar lo que era usual en ese tiempo. Además, debía proporcionarle vestido y alimento durante la etapa que durase el aprendizaje.

Si bien se le tienen documentados diversos encargos en varias localidades de Tenerife, hoy por hoy no se conserva ninguno. Concretamente se le considera el autor del primer cuadro de Ánimas conocido en Tenerife –aunque desgraciadamente no se conserva–, que pertenecía a la iglesia de San Pedro, en El Sauzal, fechado en 1664 y que conocemos gracias a la declaración testamentaria de Diego Pérez Martín⁹. Debió vivir con cierta holgura, pues al margen de la herencia recibida y de los muchos encargos que tuvo –especialmente pictóricos–, en varias ocasiones acude al

⁸ CALERO RUIZ, C.: *La escultura barroca ...* p.12.

⁹ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita: *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1986, p. 59.

escribano entre 1675 y 1679 para vender a alguno de sus esclavos. En 1675 vendió a José, un esclavo negro de 14 años, en 1.200 reales, y en 1677 hizo lo mismo con Bárbara, una esclava negra vendida por 2.000 reales. Sin embargo, algún revés grave debió de ocurrirle, pues en 1679 acude al escribano para redactar una escritura de poder a nombre de su mujer, Ana Barroso, para que ella en su ausencia pueda cobrar algún dinero, quizás por haber sufrido algún tipo de cautiverio. Efectivamente, a partir de esta fecha –1679– desaparecen los datos referidos a su persona, hasta el 30 de octubre de 1693, cuando en el domicilio del capitán Alonso de Castro Ayala, redacta una declaración de entierro indicando que está enfermo en cama y con muchos achaques de su enfermedad y vejez y, temiéndose morir, pide ser enterrado en el convento agustino de La Laguna, en la capilla de la Soledad –propiedad del citado capitán–, a quien le pide por amor de Dios lo deje enterrar en ella «por su mucha pobreza y no tener bienes ningunos Y con esto no tiene otra cosa que testar porque es muy notoria su pobreza y el cautiverio de donde vino». Aunque sabía firmar, no lo hizo por su enfermedad. Este documento confirma lo que en principio señalamos.

Como hemos visto, y a pesar de que no contemos con las obras materiales, los archivos tanto provinciales como parroquiales nos proporcionan una riquísima información, hasta el punto de que un testamento como ya hemos analizado, ha servido para poder trazar parte de la trayectoria artística y personal de un hombre que, desde luego, gozó de muy buena formación humanística a pesar de ser su padre un simple maestro de zapatero, pues no todos en su época sabían leer y escribir, y él no solo sabía hacerlo sino que además alimentó su curiosidad consultando otros libros que no era normal encontrar en una biblioteca de la época, por lo que tenía la formación suficiente para poder llevar a cabo una obra «con toda perfección», como lo demostró en la talla que se analiza a continuación.

2. CRISTO DE LA MISERICORDIA. ESTUDIO MÉDICO-FORENSE, ANTROPOMÉTRICO Y ANATÓMICO

J. Félix Reyes Rodríguez y Sonia González-Casanova González

Los informes que se presentan a continuación sobre esta obra escultórica son el resultado, por una parte, de la aproximación desde nuestra formación como médicos y, por otra, de un esfuerzo por intentar captar el mensaje corporal que el artista quiso transmitir. Por ello no están exentos de la carga de percepción y subjetividad que este ejercicio supone, máxime si consideramos que es un enfoque poco habitual.

Así mismo, también son el resultado de la invitación y magnífica acogida de unos profesionales que desde el mundo del arte, la conservación y la restauración, con una actitud abierta, han apostado decididamente por la riqueza del trabajo multidisciplinar.

A través de este estudio, hemos podido descubrir, a nuestro juicio, a un extraordinario artista lagunero de principios del siglo XVII, que no se limitó a cumplir con el encargo de un Cristo crucificado, sino que depositó en su trabajo todo un buen hacer artístico de alta calidad, a la vez que su impronta como hombre de fe.



Desde el punto de vista anatómico forense, se representa un cuerpo que acaba de expirar en la cruz, a través sobre todo de un rostro que resalta el dramatismo tanto de la crucifixión como de las lesiones infligidas previamente, y que evidencian que el artista reflejó o tenía el conocimiento de las facies hipocrática o cadavéricas, consecuencia del proceso agónico de sufrimiento prolongado y *shock* que antecede a la muerte. Estos signos son reconocibles en la talla por la coloración de la piel, pálida y ceniza, la cara alargada por caída de la mandíbula con la boca entreabierta, en la que se adivina una fina hilera de dientes, así como, una mucosa y labios de coloración oscura, globos oculares hundidos con párpados cerrados y cianóticos, pómulos marcados, nariz afilada, mejillas hundidas y sienes deprimidas, al igual que la frente y el mentón.

En su conjunto, son manifestaciones que responden a una secuencia de cambios fisiopatológicos que intentan preservar el funcionamiento de los órganos vitales, con la activación del sistema simpático, así como de otros sistemas y liberación de hormonas, como la vasopresina, que ocasionan una intensa vasoconstricción arterial y venosa, acompañada de la salida de líquidos del espacio intersticial hacia el interior de los vasos para compensar los cambios de presión hidrostática. Todo ello da lugar a una rápida deshidratación y enfriamiento de los tejidos que contribuyen a la presentación de los signos descritos.

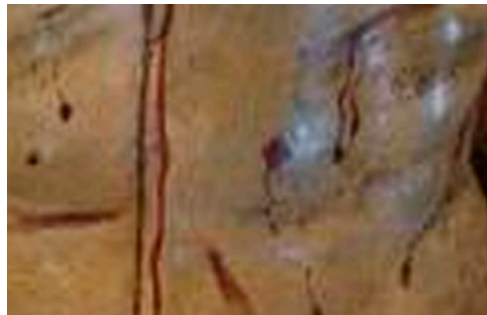


Otro aspecto a resaltar es la elevación y expansión del tórax con vientre hundido, como expresión de un último aliento antes de expirar. Esto, además, puede explicar la tensión de la musculatura de las piernas, en su intento de impulso con apoyo en los pies, para facilitar la elevación del cuerpo y así lograr una mayor dilatación de los pulmones.

A la hora de observar la escultura, debemos ser conscientes de que nos está mostrando un momento muy concreto de la agonía y muerte de Jesús en la cruz (al igual que una fotografía que congela la imagen en una milésima de segundo), y que en nuestra opinión se corresponde con el momento justo en que su cuerpo traspasa esa delgada línea que separa la vida de la muerte, no dando tiempo siquiera al descenso de los pulmones tras la última inspiración.



En la escultura son reconocibles con bastante realismo las lesiones previas a la crucifixión y que se traducen en múltiples contusiones y hematomas en la espalda. En todo el torso, e incluso en las extremidades en sus porciones más distales, como la cara anterolateral externa en la pierna derecha, se pueden apreciar múltiples laceraciones habitualmente paralelas provocadas por la flagelación, ello indicaría la utilización de un látigo de dos correas; además, se aprecian algunas marcas puntuales a manera de pequeñas incisiones que desgarran la piel en forma de estrella, y que pueden simbolizar la existencia de elementos punzantes.



La lanzada recibida es representada con una incisión oblicua y profunda en el lado anterolateral derecho del tórax, de unos cinco centímetros y depresión por el borde inferior, que indican tanto el ángulo como la entrada de la lanza de abajo arriba a la altura aproximadamente del sexto espacio intercostal. De ella sale un derrame intenso y brillante de apariencia fluida que recorre todo el torso (sigue su trayectoria empapando y sobrepasando el lienzo), y que es consecuente si establecemos que la lanza debió de atravesar por completo el pulmón derecho y llegar al corazón.



En las rodillas, como consecuencia del castigo y caídas sufridas, sobre la superficie que recubre las rótulas se hacen visibles con un realismo llamativo excoriaciones de la piel y costras oscuras propias del proceso de coagulación de la sangre. Los pies se hallan superpuestos, utilizándose un solo clavo que los atraviesa entre el segundo y tercer metatarsiano.



Si ahora nos centramos en las manos, por la posición que ocupan los clavos entre el segundo y tercer metacarpiano, además de las lesiones en los diferentes tejidos que se hallan en el arco palmar, se verían afectas las terminaciones distales del nervio mediano, así como la rama del cubital, que, formando un arco, se dirige transversalmente hacia el músculo aproximador del pulgar, lesiones que contribuirían a explicar la posición de las manos conocida como «signo del predicador» por la limitación a la flexión del segundo y tercer dedo y la abducción del pulgar.

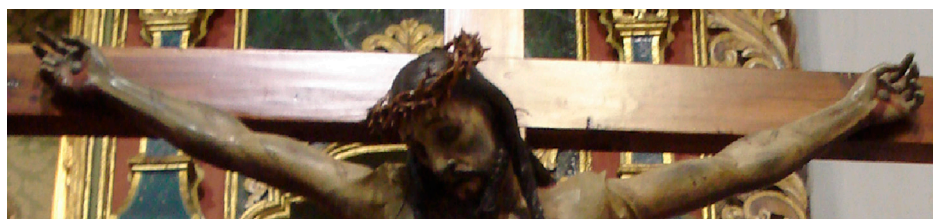
Sin embargo, esto que se aprecia con tanta claridad en la mano derecha no lo es en la izquierda, con una posición más homogénea de todos los dedos en garra. Cabría preguntarse si este detalle obedece tan solo a una cuestión estética o si bien esta diferenciación entre ambas manos y la posición de la mano derecha, que también se conoce como «posición de bendecir», esconde la intencionalidad del artista, como hombre de fe, de introducir un elemento simbólico, en el sentido de un Cristo que en el último momento nos da su bendición.



Mano derecha



Mano izquierda



Por otra parte, la actitud corporal que se adivina en el conjunto escultórico nos muestra un cuerpo que descansa de una manera apacible, como consecuencia de la relajación que frecuentemente aparece inmediatamente después de la muerte, y que paulatinamente va dejando paso a un fenómeno contrario de contractura, rigidez y endurecimiento muscular, que se inicia aproximadamente a partir de las tres horas del fallecimiento (rigor mortis).



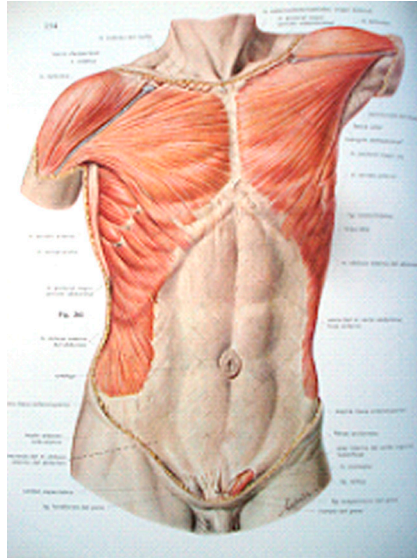


La talla presenta el mayor vaciado posterior posible, ello supone una importante disminución de su peso, lo que facilita en gran medida su manipulación, y supone una ventaja al conseguir el efecto que proporciona un cuerpo más liviano, en contraste con la sensación de mayor rigidez que daría una imagen más pesada, especialmente dada la intencionalidad de ser utilizada para la representación en actos litúrgicos al tener los miembros superiores articulados. De esta manera, se facilitan unos movimientos más recreados que contribuirían a transmitir una cierta percepción de la relajación propia de un cuerpo que acaba de fallecer, proporcionando con ello un mayor realismo.

2.1. DESCRIPCIÓN DE LAS CARACTERÍSTICAS ANATÓMICAS.

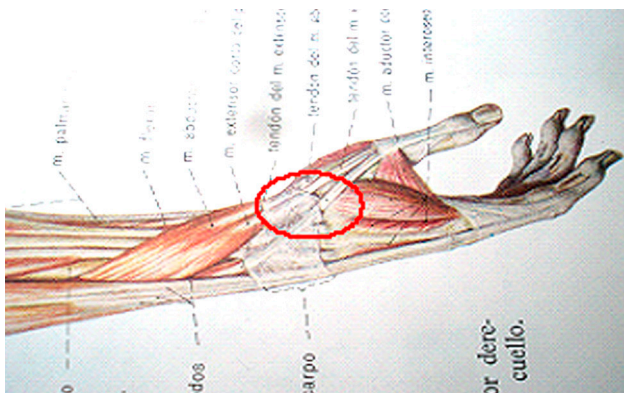
La anatomía que presenta la escultura, a nuestro juicio, es coherente con la imagen que el artista nos quiere transmitir de un cuerpo delgado y con muy poca grasa corporal. En consecuencia, deja traslucir un desarrollo muscular que, sin caer en la exageración, no deja de resaltar con sutileza unas formas que muestran un cuerpo bien tonificado.

Así, en el tórax se aprecia en los laterales el relieve de los músculos serratos, en la parte central la depresión de la región preesternal y, de manera ostensible, los bordes del arco y parrilla costal. En la zona abdominal se adivina con claridad la morfología del músculo recto del abdomen con sus intersecciones tendinosas, la línea semilunar en los bordes y la línea alba central, cuya depresión es aprovechada por el artista, como morfología apropiada para encauzar los efectos del sangrado de las lesiones en la cabeza. Ya en la porción inferior del abdomen, se observa a ambos lados el relieve de los músculos oblicuos externos.



Atlas de anatomía humana I, Sobotta/Becher.

En las muñecas podemos apreciar detalles que nos hablan de un trabajo minucioso y perfeccionista, mostrando elementos anatómicos que pasarían desapercibidos sin una mirada atenta. Ejemplo de ello, es la depresión conocida como «tabaquera anatómica», que se halla a la altura de los huesos del carpo, delimitada por los tendones del extensor largo del pulgar y los tendones del extensor corto y abductor del pulgar, su nombre proviene de que era utilizada para depositar el rapé.



Atlas de anatomía humana I, Sobotta/Becher





Atlas de anatomía humana I, Sobotta/Becher

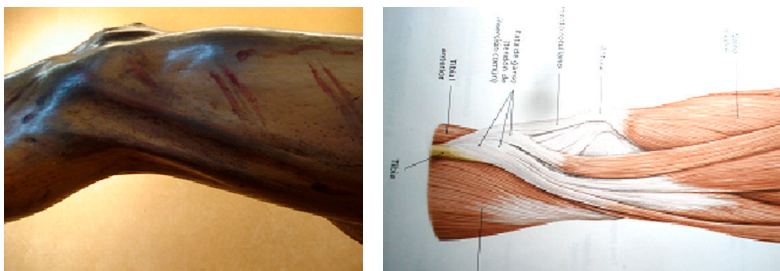
Otro aspecto a resaltar es el realismo de los relieves tendinosos en la cara anterior del antebrazo y muñeca, así como la armonía del juego de elevaciones y depresiones de las masas musculares que se dirigen hacia la flexura de la parte anterior del codo.

Es en las piernas donde el artista consigue una perfección plástica sobresaliente, al reflejar la tensión muscular propia del apoyo e impulso sobre los pies, así como por la posición en varo e hiperextensión forzada de ambos pies para ser fijados a la cruz.



Esta descripción se corresponde con la proporcionalidad de los perfiles óseos y musculatura a lo largo de toda la pierna, y en particular al realismo del relieve del vasto interno del cuádriceps en su aproximación a la rodilla y ligamento rotuliano, y

la tensión de los tendones de los músculos sartorio, recto interno y semitendinoso, que en su inserción conjunta en la cara interna de la tibia constituyen el conjunto conocido por su similitud morfológica como «pata de ganso».



Prometheus. Atlas de anatomía

Otro aspecto sobresaliente es la elegancia en la colocación de las piernas con la flexión y ángulo apropiado para que el pie derecho se cruce y apoye sobre el izquierdo. Además, en esta fotografía que se muestra a continuación se evidencia el trabajo detallado de la región rodilla, así como los finos perfiles de la tibia y el peroné.



Si ahora nos fijamos en los pies, es de resaltar, la morfología equilibrada de unos pies pequeños, en los que el artista concentra su atención en la realización de unos dedos largos, donde podemos adivinar los relieves metatarsianos y los ángulos de cada falange.



La antropometría es la disciplina que se ocupa del estudio del hombre desde la perspectiva de las medidas que definen sus características físicas. Dentro de ella podemos hablar de una dimensión estática, que tiene por objeto al hombre en una posición fija y la dinámica, que lo contempla en movimiento. Al ocuparnos de una escultura, nos limitaremos al análisis de aquellos datos antropométricos factibles de medición en la misma, en su componente estático.

Al igual que otros muchos fenómenos cuantificables en una población homogénea, las variables antropométricas se ajustan a una distribución normal, en consecuencia la mayor parte de la población se encontrará próxima a la media y mediana de la variable objeto de medición; por el contrario, conforme nos acerquemos a los extremos de la campana de Gauss, el número de personas se irá reduciendo cada vez más, siendo muy pequeña la cantidad que llega a los mismos.

Esta es una de las razones por las que las medidas antropométricas de una población se expresan habitualmente en percentiles. Así por ejemplo, si nos referimos a la medición de la estatura, que una persona se halle en el percentil 10 (P10) quiere decir que el 10% de las personas de la población a la que pertenece tiene una estatura inferior a la suya y un 90% superior; por tanto, el P50 sería el valor que coincide con la mediana al dejar a la mitad de la población por encima del valor y a la otra por debajo.

Cuando hablamos de patrón antropométrico nos referimos a las características que definen a una población concreta, ya que este depende de muchos factores, incluso en una misma persona no todas sus medidas tienen que coincidir con el mismo percentil.

El propósito de estudiar la talla desde este enfoque es observar cómo el artista juega o utiliza las medidas corporales y en qué medida la relación entre ellas pueden reflejar una intencionalidad estética. Para ello utilizaremos como referencia las medias que muestran el patrón antropométrico de la población española de acuerdo con las tablas publicadas por A. Carmona Benjumea¹⁰ y que representan a la población laboral en 1996. A su vez, hemos utilizado las tablas específicas para la población masculina.

En estas tablas la estatura media es de 169,8 cm. Al realizar la comparación con la estatura que muestra la talla (162 cm), situaría la misma en torno al P20, es decir, significativamente por debajo de la media; sin embargo, debemos considerar que la población española ha experimentado un importante incremento progresivo de su estatura a lo largo de los años.

Los autores J. M. Martínez Carrión y J. Puche Gil¹¹, en su artículo sobre evolución de la estatura en España y Francia, aseguran que podemos tener una idea bastante aproximada de la estatura masculina de la población española desde 1830. En esta fecha, la estatura media de los hombres españoles se situaba entre 162 y 163

¹⁰ CARMONA BENJUMEA, ANTONIO. *Datos antropométricos de la población laboral española*. CNMP Sevilla INSHT.14, 2001. pp. 22-35.

¹¹ MARTÍNEZ-CARRIÓN, JOSÉ MIGUEL, y PUCHE GIL, JAVIER: «La evolución de la estatura en Francia y en España, 1770-2000. Balance historiográfico y nuevas evidencias». *Dynamis* 31.2, 2011. pp. 429-452.



cm. Considerando que la población masculina de la primera mitad del siglo XVII, contemporánea al artista, aún podría presentar una estura media inferior a esta, pensamos que la talla de 162 cm de altura reproduce a un hombre de una estatura igual o algo superior a la media de la población masculina de su época.

Llegados a este punto, el análisis se centrará no en el estudio comparativo de las medidas de la imagen con población de referencia comentada, sino en la relación interna de las propias medidas de la talla, utilizado únicamente las tablas como contraste.

DATOS ANTROPOMÉTRICOS DE LA POBLACIÓN LABORAL MASCULINA EN ESPAÑA 1996 Y MEDIDAS DE LA TALLA EN ESTUDIO							
MEDIDA	P 1	P 5	P 50	P 95	P 99	MEDIDA TALLA	P APROXIMADO
Estatura	153,7	158,3	169,8	182	186,4	162	P20
Altura de los hombros	126,6	130,9	141,4	152	156	144	P60
Altura de la espina íliaca	82,6	85,5	94,7	104	107,3	100	P75
Altura de la tibia	39,7	40,9	46,1	52	55,4	42	P15
Longitud del pie	22	23,4	26	28,2	29,1	23	P5
Longitud de la mano	16,2	17,2	18,8	20,4	21	16	P1
Perímetro de la muñeca	15	15,5	17,3	18,9	19,8	15,5	P5
Anchura de hombros	30,5	31,8	38,6	43,6	45,8	31	P5
Anchura de caderas	29,4	31	34,4	38,3	40,2	26	<P1
Perímetro torácico	80,3	86	98,9	113	122,2	75	<P1
Perímetro de la cintura	69,6	75,1	92	107,5	118,9	63,5	<P1
Longitud de la cabeza	17,1	17,8	19,1	20,2	20,9	19	P50
Longitud de la cara	10,8	11,4	12,7	14,3	15,6	12	P20
Perímetro de la cabeza	52,9	54,3	57,2	60,2	61,5	47	<P1
Perímetro del cuello	33	34,8	38,8	43	45,1	32	<P1

Elaboración propia, a partir de las tablas de Antonio Carmona Benjumea. Datos antropométricos de la población laboral española. CNMP Sevilla INSHT.14 (2001): 22-35.

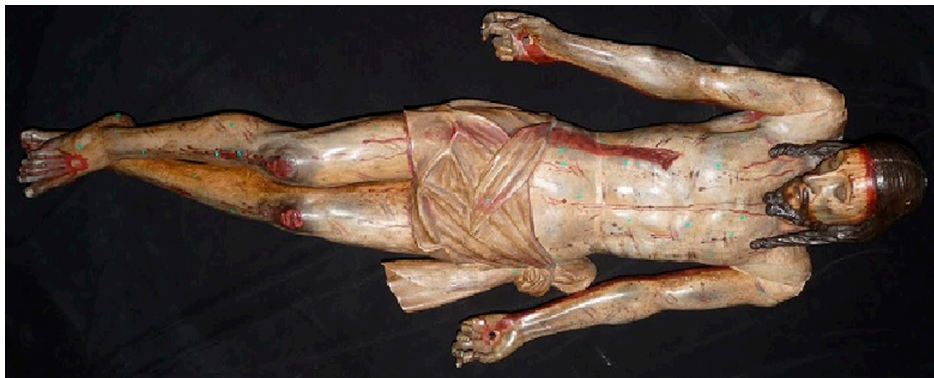
Si analizamos los datos antropométricos que refleja la escultura, en contraste con los que muestra la población de referencia, podemos observar que la relación entre las diferentes medidas corporales que muestr, representa a un cuerpo que se aleja significativamente de la normalidad. Ello se sustenta en la importante asimetría que se da entre los diferentes valores (varios de ellos por debajo del P1), que a su vez marcan una clara relación de preponderancia de las medidas corporales longitudinales, frente a las transversales y perímetros.

Como podemos apreciar, esta distorsión de las medidas antropométricas nos muestra una imagen estilizada con tronco y extremidades alargadas, cuyo efecto se ve fuertemente potenciado por la anchura de la cadera, perímetro torácico y de la cintura por debajo del P1. Esto mismo lo podemos observar en



las proporciones de la cabeza, cuyo perímetro y el del cuello, con un percentil igualmente inferior al P1, hacen que la cabeza, aun sin ser tan alargada, proporcione el mismo efecto.

Si ahora prestamos nuestra atención a la dimensión y armonía de manos y pies, observamos que son proporcionalmente pequeños, lo que contribuye a dotar al conjunto de una mayor elegancia.



A nuestro parecer, se produce un fuerte contraste entre los conocimientos anatómicos que demuestra el artista, incluso en sutiles detalles, con la desproporción de las medidas antropométricas que muestra la escultura, por lo que pensamos que ello responde a una intención deliberada y estética, con el fin, por una parte, de presentarnos un cuerpo más estilizado y en cierto modo acentuar su dimensión espiritual y, por otra, al ser una imagen concebida y creada para representar a un crucificado, contrarrestar el efecto de perspectiva que se produce al observar un cuerpo a cierta distancia y de abajo arriba.

3. DESCENDENCIA DEL CRISTO DE LA LAGUNA

Silvano Acosta Jordán

La llegada a Tenerife del Cristo de La Laguna procedente de los Países Bajos en las primeras décadas del siglo XVI supondrá un destacado referente que dejará sentir su impronta en la demanda y producción artística, principalmente escultórica, de crucificados en los siglos XVII y XVIII. Los pormenores históricos sobre esta imagen ya han sido analizados por varios estudiosos, entre los que cabe destacar a la desaparecida Dra. Constanza Negrín o al profesor Galante Gómez, que le ha dedicado un estudio monográfico, donde, partiendo de los signos gráficos que orlan el perizoma, ha creído identificar el nombre del autor y su

fecha de ejecución¹². Sin embargo, otros especialistas proponen otro estudio más completo, considerando que estos signos gráficos puedan ser textos encriptados o simplemente una decoración vacía con caracteres alfabéticos¹³. Ambas cuestiones se siguen valorando y por ahora no se ha encontrado una respuesta científica lo suficientemente estable para su definitiva interpretación. Partiendo de este modelo se va a construir buena parte de la escultura cristológica policromada producida en Canarias, sin olvidar su difusión en forma de pinturas y grabados debido a la gran veneración que la imagen tuvo desde su llegada a la isla.

En este sentido, una de las primeras esculturas deudoras de la talla lagunera es la del Cristo de La Misericordia (1585), conservado en la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, en La Orotava, salida de la gubia del escultor Ruy Díaz y policromado por Juan de Arfian. Aunque morfológicamente sea la obra más alejada del Cristo de La Laguna, en la que son evidentes las diferencias compositivas y de estilo, conviene tener presente que su rostro y manos de algún modo tomaron su impronta. Por el libro de cuentas de la cofradía de la Misericordia sabemos que se hicieron «traslados en cera» de detalles anatómicos del cristo flamenco, posteriormente reinterpretados por Díaz. Este era un recurso habitual en labores de escultura antigua, cuya curiosa referencia quedó allí apuntada¹⁴. Estos traslados o vaciados en cera, como los llamaríamos hoy, nos ponen sobre aviso del interés devocional y plástico de determinadas imágenes, cuya referencia podía vincularse directamente con la devoción popular. Por lo tanto no resulta raro que el artista pretendiera hacer trascender en su obra el icono lagunero, quizá impuesto por la propia cofradía, dada su relevancia devocional en tan tempranas fechas.

En la misma línea se desenvuelve el Cristo de Los Remedios, perteneciente a la catedral nivariense, supuesto primer retrato de vera efigie del Cristo de La Laguna y por lo tanto una de las esculturas más antiguas del templo. La pieza muestra un tratamiento más evolucionado, con una descripción anatómica tanto escultórica como policroma más compleja y realista, apartada ya de la estética tardogótica. Es cierto que conserva cierto aire arcaizante al tratar de copiar o reinterpretar el modelo flamenco, y así se advierte en el mismo anudado del perizoma, así como en el idéntico trazado del cabello y cabeza. Su policromía a pulimento, llena de detalles pictóricos, estimula aún más la idealización del referente original, anunciando un nuevo concepto estético, que comienza a tener vigencia en los contratos de las últimas décadas del siglo XVI, aspecto técnico entre otros muchos, que pugna hacia el realismo y veracidad que promueve el Concilio de Trento.

¹² GALANTE GÓMEZ, Francisco J.: *Lumen Canariense. El Cristo de La Laguna y su tiempo* (3 vols.), San Cristóbal de La Laguna. Tenerife, Islas Canarias, 2004. Vol. 1, pp. 242-244.

¹³ Dato extraído de la conferencia pronunciada por doña Maite Barrio Olano, miembro del equipo de restauración del Cristo de La Laguna en el foro cultural-internacional *El Cristo de La Laguna. 500 años de historia*. San Cristóbal de La Laguna, jueves 18 de septiembre del 2014.

¹⁴ ALLOZA MORENO, Manuel Ángel y RODRÍGUEZ MESA, Manuel: *Misericordia de la Vera Cruz en el Beneficio de Taoro desde el S. XVI*. Santa Cruz de Tenerife, 1984, p. 273. ... «mas ocho Rs. que me costó una cabalgadura de dos días que hisimos el imaginario y yo en la ciudad pa. traer un treslado de sera del Xpo. de la ciudad de los frayles franciscos ...».





El Cristo de Los Remedios comparte con el de La Misericordia de La Orotava algunos detalles, como son la descripción de las venas en los brazos y la corona de espinas, que en ambos casos hiere la cabeza con punción muy parecida. Resultan llamativas las similitudes, que aún, a pesar de varias restauraciones históricas¹⁵, siguen latentes. Convendría plantearse un estudio técnico más profundo, para poder definir la hipótesis de que ambas obras hayan salido de la misma mano.

Otra referencia escultórica de innegable vinculación con el Cristo de La Laguna la encontramos en el mal mentado Cristo de La Salud, venerado en la parroquia portuense de Nuestra Señora de la Peña de Francia, citado por primera vez en un documento de fábrica de fecha incógnita¹⁶. En este caso el rostro vuelve a describir los rasgos formales de la escultura lagunera, plasmada en la expresión de los ojos y boca entreabierta, donde se adivinan los dientes. Con él comparte también el mismo tipo de anudado del perizoma, así como la exacta distribución del cabello, aunque en este caso es más elaborado, y curiosamente parecido al del Cristo de Los Remedios. Desgraciadamente, su policromía original ha sido muy mal tratada, pues ha sufrido varias modificaciones a lo largo de la historia¹⁷ que han arruinado su lectura, la última de ellas acaecida en la década de los años ochenta del pasado siglo.

La devoción doméstica al Cristo de La Laguna no quedó exenta de ejemplos singulares ejecutados con mayor o menor destreza por artistas locales. Su milagrosa fama favoreció diversas y continuadas expresiones durante todo el Setecientos. Este aspecto creativo no fue exclusivo de Tenerife, sino que tuvo amplia repercusión en todo el Archipiélago. Los ejemplos localizados hasta ahora contemplan pequeñas imágenes en formatos muy variados, que oscilan desde los veinte a los setenta centímetros de altura. Solían localizarse en nichos o sobre repisas normalmente en los dormitorios o salas de representación, cumplimentándolos con aureolas y clavos de plata y vidrio. Estas pequeñas esculturas estaban presentes en cada momento de la vida de la casa, presidiendo velatorios, novenas o el día de finados. Eran legadas de padres a hijos y se establecía con ellas vínculos afectivos muy poderosos. En determinados casos podían adoptar una condición animada, de modo que se convertían en un medio donde se canalizaban los logros personales pero también las frustraciones de su propietario: amor correspondido, negocio no pactado, enfermedad sanada, etc. etc.

Muchos son los ejemplos que hemos podido catalogar, siendo de destacar el hallado en la antigua ermita de San Antonio, en el Puerto de la Cruz, así como los conservados en colecciones particulares de La Orotava, La Laguna y Garachico.

¹⁵ ALLOZA MORENO, M. A. y RODRÍGUEZ MESA, M. *Op. cit.*, pp. 276 - 277.

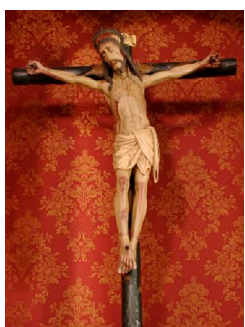
¹⁶ RUIZ ÁLVAREZ, ANTONIO: *Estampas históricas del Puerto de la Cruz. Santísimo Cristo de la Misericordia*, Santa Cruz de Tenerife, 1949. p. 9. «la hechura de la imagen de Ntra. Sra. de la Peña y el Santmo. Cristo por un importe de 1000 reales antiguos».

¹⁷ *Idem.* p. 9



Réplica del Cristo de La Laguna. Colección particular. La Orotava (Tenerife). Réplica del Cristo de La Laguna. Colección particular. La Laguna (Tenerife).

Este último, procedente de la colección particular de la familia Cabeza, en Garachico¹⁸, es actualmente propiedad del Ayuntamiento de La Laguna tras la compra efectuada en el año 2009¹⁹. Otras piezas, aunque inicialmente tuvieron una localización doméstica, terminaron integrándose en el ajuar de algunos templos, como es el caso del que actualmente se expone en la sacristía de la parroquia de La Victoria de Acentejo, donado presumiblemente por el sacerdote don Jacinto Guzmán Espinosa de los Monteros²⁰.



Réplica del Cristo de La Laguna. Ermita de San Antonio Abad. La Matanza de Acentejo (Tenerife). Réplica del Cristo de La Laguna. Parroquia de N. S. de La Encarnación. La Victoria de Acentejo.

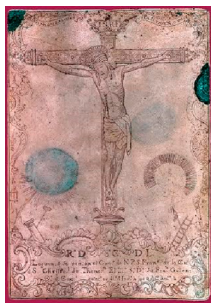
¹⁸ La fotografía de la escultura aparece en el libro de TARQUIS RODRÍGUEZ, Pedro: *Antigüedades de Garachico*, Aula de Cultura de Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1974. s/p.

¹⁹ PINO, Haridán del: «Aguere adquiere una réplica del Cristo de sesenta y siete centímetros», *La Opinión de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 19 de octubre de 2009.

²⁰ IZQUIERDO GUTIÉRREZ, SONIA MARÍA: *la Victoria. Patrimonio religioso*. Excmo. Ayuntamiento de La Victoria de Acentejo, Tenerife, 2004. p. 112

Otras expresiones artísticas no escultóricas se encargaron también de difundir el modelo original, entre ellas los grabados. La estampa de Gregorio Fosman y Medina (1653-1713) ha de tenerse por el primer documento gráfico que conservamos del Cristo de La Laguna, descubierto y dado a conocer por el profesor Galante Gómez²¹. Se trata de una representación barroca, culta y plena de recursos, con un programa iconográfico muy bien estudiado, donde se representa un cristo evolucionado, de anatomía rotunda y poderosa, alejado ya del estilizado icono flamenco. En ella la figura casi ha perdido su fisonomía original, únicamente revelada en la disposición de la cabeza y reconocible también por el anudado del paño de pureza. Se le representa en su retablo de plata nuevamente idealizado y enriquecido por un repertorio ilusionista compuesto de cortinajes y amorcillos.

Otra interesante estampa calcográfica, aunque algo más moderna, es la firmada por Miguel Rodríguez Bermejo († 1790)²², realizada en matriz de cobre, de la que no sabemos quién pudo ser su promotor. Nos interesa esta obra por la difusión que hace del modelo flamenco, así como por el repertorio simbólico de la pasión de Cristo que guarnece las cartelas. La plancha ha sido estampada en múltiples ocasiones, no pudiendo precisar con exactitud cuantas tiradas ha soportado. Su uso continuado hasta bien entrado el siglo xx, ha supuesto su desgaste y por consiguiente la pérdida de detalles, que afortunadamente no han afectado a su lectura conceptual. La fragilidad del papel no ha permitido la conservación de muchos ejemplares, y los que conocemos, así como su matriz, se conservan en colecciones particulares tinerfeñas.



M. Rodríguez Bermejo. Plancha del grabado calcográfico del Cristo de La Laguna.
Colección particular. Tenerife.

²¹ GALANTE GÓMEZ, Francisco J.: «El Cristo de La Laguna: Un asesinato, una escultura y un grabado». San Cristóbal de La Laguna. 1999. p. 132.

²² Bermejo, de formación autodidacta, se especializó en la reproducción de retratos de «vera efigie». Su catálogo, incluyendo esta estampa, se amplía entre otras con las calcografías del Cristo de los Dolores de Tacoronte fechada en 1767, la de Nuestra Sra. de Candelaria, del año 1780 o la de Nuestra Sra. del Socorro, firmada en el año 1778. Disponible en: <http://lopedeclavijo.blogspot.com.es/2011/04/la-estampa-en-canarias.html> . Consultado el 4 de enero de 2015.

Por último, y para cerrar el apartado dedicado a las representaciones grabadas de vera efigie del cristo lagunero, queremos aportar un nuevo ejemplar, que enlaza a modo de bisagra con las ya citadas anteriormente y que representa al Cristo de La Misericordia de la iglesia matriz portuense. En el artículo antes citado en nota a pie de página de Antonio Ruiz Álvarez aparece la ilustración de un grabado, que el autor atribuye a Lorenzo Pastor y Castro, aunque no hemos podido localizar ninguna litografía sobre el tema de este gran dibujante. No obstante, sí es cierta la edición litográfica del citado cristo, realizada en París a mediados del siglo XIX y firmada por Louis Auguste Turgis²³. La detenida observación del grabado nos presenta al Cristo de La Misericordia, observando que no es articulado, con el perizoma anudado según se impone en casi todas las interpretaciones y revisiones del Cristo de Agüere. Colgado en la cruz de plata parroquial, curiosamente se reproducen los candeleros neoclásicos, donados por doña Isabel Falon de Cologan entre 1819 y 1820.



Litografía del Cristo de La Misericordia.
Turgis, 2.^a mitad del siglo XIX. Colección particular Puerto de la Cruz (Tenerife).

El arte de la pintura también combinó la propaganda y la devoción, pues muchas son las referencias, imposibles de enumerar, que se localizan en recintos religiosos o colecciones privadas, donde hallamos al Cristo de La Laguna, ya sea en representaciones individuales o asociado al retrato. Conocidos son los ejemplos firmados por Cristóbal Hernández de Quintana, pintados, entre otros, para la devoción

²³ *Dictionnaire des imprimeurs - litographes du XIX siècle. École National des chartes* (En línea). Disponible en: <http://elec.enc.sorbonne.fr/imprimeurs/node/23153>. Consultado el 4 de enero de 2015. Louis Auguste Turgis fue un impresor francés nacido en 1818 y activo a partir del año 1856, compartiendo el mismo oficio con su hermano Elimir Turgis, también marchante de libros y grabados. Se estableció en diversas tiendas repartidas por París y tuvo una sucursal en Nueva York, en 78 Duane Street.



particular de los condes del Valle de Salazar, al que se suman los conservados en el convento de Santa Clara de Asís o la preciosa versión del mismo tema conservada en la parroquia de la Concepción de La Orotava, firmada por Feliciano de Abreu, por citar solo algunos ejemplares. No tan conocidos son, por el contrario, los presentes en retratos civiles, donde la imagen del cristo lagunero aparece como emblema devocional. Al respecto hemos localizado en colecciones particulares de Tenerife dos retratos que podrían haber salido de los pinceles del pintor lagunero José Rodríguez de la Oliva, quien ya había firmado otro similar, concretamente el del caballero don Bartolomé Agustín Benítez de Ponte y Lugo, aunque en ese caso el asunto devocional es la Virgen de Candelaria. Este lienzo tuvimos la suerte de restaurarlo en nuestro estudio en el año 2010, y tras retirar una gruesa capa de barniz, apareció la firma de su autor, el pintor José Rodríguez de la Oliva, lo que indudablemente vino a confirmar las sospechas que desde un principio habíamos tenido.

La última referencia que aportamos es la del Cristo Difunto del exconvento de San Juan Bautista del Puerto de la Cruz, que por razones diversas se conoce como Cristo de La Misericordia, error de denominación que pudo tener su origen en los muchos traslados o mudanzas impuestos por la desamortización o por la ruina que amenazaba su camarín²⁴. Estos acontecimientos le hicieron pulular por todos los conventos de la ciudad, incluyendo en este periplo la propia parroquia matriz portuense. Dicho de este modo pudiera dar la impresión de que no fue un cristo venerado pero, sin embargo, ha sido precisamente todo lo contrario. Su veneración antigua se expresó de muchas maneras, especialmente mediante exvotos y donaciones, que prácticamente han desaparecido. En este sentido cabe citar la preciosa urna en la que antaño procesionaba por las calles portuenses, obra de Manuel Antonio de la Cruz²⁵, cuya imaginaria factura se nos antoja decorada con jaspes y mármoles, técnica de la era especialista y que lo hizo famoso entre los policromadores ilusionistas del siglo XVIII, o el cojín de terciopelo de seda, bordado en Francia, que le regaló el comerciante de mostos y vinos, el portuense D. Narciso Baeza García²⁶. Por fortuna otra parte de su ajuar se ha conservado, caso de la preciosa sabanilla de seda bordada o su elegante urna, adquirida en Madrid y salida de los talleres de platería de la Viuda e Hijos de Emilio Meneses a finales del siglo XIX. Regalada por D. Melchor Luz, es de metal plateado con aplicaciones metálicas doradas que hacen alusión a la Pasión, igual que los angelitos pasionistas del mismo material situados en las esquinas. El conjunto se remata con una alegoría de la Fe. Desgraciadamente el bonete bordado que lucía en la cabeza la imagen cuando procesionaba en su urna el Viernes Santo, fue tirado literalmente a la basura hace pocos años.

²⁴ HERNÁNDEZ, José Javier: «Dos iglesias se disputan al Cristo del Santo Entierro en Puerto de la Cruz». Periódico *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 12 de abril de 1990.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ AHPT, Escribanía de Diego Antonio Costa. 1834. Codicilo del testamento de don Narciso Baeza García. s/f. «Por la mucha devoción que siempre ha tenido al Señor Difunto, le encargó en Francia un cojín de seda encarnado, bordado de oro, el cual se lo tiene dado con la condición de que se guarde siempre en su casa y la de sus hijos y solo se saque el día de la procesión, el viernes santo ...».

Su reciente restauración nos ha permitido estudiarlo de cerca, para lo cual se han practicado los convenientes análisis químicos y radiológicos, sin perder de vista sus muchas cualidades estéticas. Uno de los primeros aspectos que nos llamó la atención fue la composición formal de la cabeza, haciendo hincapié en el rostro y tratamiento del cabello, ambos elementos inspirados nuevamente en el cristo lagunero. La corona de espinas es exenta y se ha modificado en múltiples ocasiones, recreándose a partir del modelo original. Otro aspecto interesante es la presencia de una tapa abierta en la espalda²⁷, cavidad ejecutada por el artista para aligerar su peso y de paso eliminar las tensiones, aunque no han faltado quienes han apuntado, sin mucho rigor, que esta cavidad se utilizaba para esconder libros prohibidos o para albergar documentos del convento, aspecto que dejamos entrever por su curiosidad, pero que en principio carece de todo fundamento.

La escultura muestra un inteligente tratamiento de la anatomía, lo que demuestra un buen conocimiento de las medidas del cuerpo humano, aspecto que, como queda a la vista, dominaba perfectamente. La alusión a un libro de anatomía en su testamento sin especificar su autor nos puede evocar los tratados de Andrea Vesalio o Leonardo da Vinci, de donde pudo obtener el conocimiento necesario para desarrollar este trabajo. Pictóricamente es muy descriptiva la recreación de llagas, laceraciones y heridas, de las que brota la sangre, también planteada para procurar un efecto de volumen. Resulta asimismo expresiva la aplicación del color en coagulaciones y apelmazamientos del pelo. La policromía del perizoma está claramente diferenciada del resto, pues el artista, que está copiando nuevamente la técnica del Cristo de La Laguna, capta cómo el tejido absorbe la sangre y el agua, que mana del costado.

4. RESTAURACIÓN DEL CRISTO DE LA MISERICORDIA

Lucía Irma Pérez González

La restauración del Cristo de La Misericordia o Cristo Difunto se llevó a cabo dentro del programa de conservación y restauración que el Cabildo Insular de Tenerife programó en 2014. La imagen había llegado a nuestros días en muy mal estado de conservación debido, en parte, a daños intrínsecos de la obra de arte, fruto del envejecimiento de los materiales por el paso del tiempo y a las inadecuadas condiciones medioambientales a las que había estado expuesta. Se trata de una talla en madera policromada de carácter devocional y procesional enclavada –hoy en día– en la hornacina central del retablo principal de la iglesia de San Francisco del Puerto de la Cruz. Lleva tres clavos y se sujeta a la cruz por la espalda. Su cabeza está inclinada hacia delante, mientras que el cuerpo lo hace ligeramente a la derecha, representando el momento justo a escasos segundos antes de morir. El pelo está tallado y le caen dos tirabuzones sobre los hombros. Su cara

²⁷ Algunas esculturas antiguas presentan estas cavidades con el fin de aligerar su estructura y favorecer su manipulación en los rituales del descendimiento. Otras se utilizaban para albergar reliquias o la sagrada forma, usándose como sagrarios portátiles.



muestra expresión de agotamiento físico aunque dolorosa. El perizoma está tallado en madera con pliegues bien estudiados y poco angulosos. Tiene las piernas rectas con sus rodillas separadas, y su pie derecho sobre el izquierdo para recibir el clavo. Su mano derecha aparece tallada a la manera bendicente.

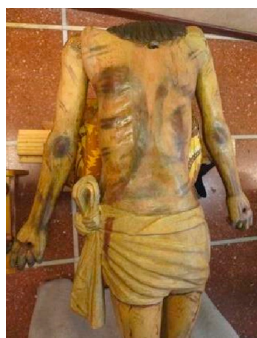
En gran medida la afección provocada por termitas en la zona de la cabeza se debió, sin lugar a dudas, a las inadecuadas condiciones medioambientales a las que ha estado sometida la obra a lo largo de los siglos. Asimismo, ha sufrido desafortunados sucesos que la han llevado a pasar un largo periodo de tiempo en el interior de una urna de cristal, en una de las dependencias de la iglesia de Ntra. Sra. de la Peña de Francia, lo que agravó su estado de conservación.

4.1. ESTADO DE CONSERVACIÓN

Presentaba un grave estado de conservación en el soporte, concretamente en la zona de la cabeza. Las piezas de madera utilizadas en su estructura eran de mala calidad y estaban afectadas por xilófagos. Dadas las características de las galerías y el estudio de los residuos encontrados, estábamos ante insectos muy activos como es la termita, no así en el resto del soporte, que estaba en perfecto estado. Por otro lado, el brazo izquierdo estaba suelto de su anclaje, en su articulación y debía ser intervenido en el menor tiempo posible ya que colgaba y rozaba la policromía. Por lo que respecta a las pieles que formaban las articulaciones de los hombros, a modo de fuelle, estaban deshidratadas en exceso y se encontraban desgarradas por el uso. El adhesivo que unía la piel al soporte de la madera había cristalizado, por lo que había perdido toda función. Los elementos metálicos, como los clavos, tenían un alto grado de corrosión. Por otro lado, la obra era manipulada de manera incorrecta al descenderla de la cruz para la procesión del Santo Entierro, contribuyendo a dañar las articulaciones.



En la espalda presentaba una tapa suelta, que había sido realizada por su autor para desbastar con gubias el interior, y así aligerar su peso, lo que provocaba deterioros como golpes, roces y pérdidas de preparación y de policromía sobre la talla. Además, el anclaje metálico que servía para ajustar al cristo a la cruz provocó pérdidas de preparación y policromía considerables por su manipulación incorrecta.



A simple vista, se apreciaban grietas que coincidían con las uniones de las piezas de madera que forman la talla, fruto de los movimientos naturales de contracción y dilatación de la madera frente a los cambios de humedad y temperatura. La corona de espinas no era la original, y dado que le quedaba demasiado larga, le provocaba roces y arañazos en la policromía del rostro.

El estado en el estrato pictórico presentaba una oxidación general de la capa de protección final, así como repintes –muy poco afortunados, llevados a cabo en una intervención realizada en el año 2002– en la cara, cabeza, hombros, dedos de las manos, pies, espalda y rodilla derecha. Destacar que la policromía sobre las carnaciones mostraba un acabado pulido a vejiga, mientras que en la policromía del perizoma Pérez Dónis imitó la textura de tejido de una manera magistral, de modo que podemos observar detalles de las cerdas de la brocha y su arrastre para dar esta impronta.

4.2. PROCESO DE INTERVENCIÓN

En una primera fase, tras los análisis previos de luz directa y rasante, el estudio fotográfico, el examen con luz UV, el estudio radiológico y los análisis estratigráficos, procedimos a eliminar los añadidos no originales de la talla, como la corona de espinas, los clavos encontrados en los cabellos de la cabeza y la piel y las grapas que –a modo de bisagras– habían sido colocadas en la tapa de la espalda. Asimismo, procedimos a retirar una resina sintética que había sido aplicada en el interior de la talla, más los restos del algodón dejados en la misma cavidad en una intervención anterior. También eliminamos la madera de chopo de caja de frutas utilizada para servir como apoyo a la tapa, así como la piel de vaca usada para el fuelle de las articulaciones ante su deterioro. Estas pieles eran las segundas con las que contaba la imagen, puesto que encontramos restos de la piel original colocada por Dónis.

Tras la extracción de las muestras de policromía, pudimos confirmar que la capa de preparación presentaba un aparejo color blanco crudo, con yeso fino mayoritario, con trazas de tierras y calcitas, con un aglutinante de naturaleza proteica. En la capa de policromía aparecían trazas de tierras y los pigmentos utilizados fueron el albayalde, tierras amarillas y rojas y esmalte de cobalto, de granulometría muy fina. La capa de barniz que tenía era el resultado de los barnizados realizados en la intervención del año 2002.



Los resultados radiológicos nos confirmaron el grave estado interior que presentaba la cabeza, provocado por la termita, así como el buen estado del tirabuzón izquierdo que también había sido intervenido en 2002. Las placas muestran cómo se recuperó parte de un resto original y su buen estado, por lo que no necesitaba de intervención alguna.



Posteriormente procedimos a la desinsectación y consolidación, para lo que aplicamos un biocida a base de permetrinas en repetidas ocasiones aislando la atmósfera. Las grandes galerías provocadas por la termita fueron consolidadas con una resina sintética con grandes cualidades. Esta resina es muy líquida y penetrante, actuando lentamente su evaporación. Las disoluciones aplicadas en distintos porcentajes nos permitieron penetrar con profundidad en el poro de la madera, sellando posteriormente las galerías con madera de balsa, polvo de madera y acetato de polivinilo, injertando finalmente madera de cedro en las zonas de pérdida de soporte. Tras esta fase reparamos el sistema de articulación de los brazos, desmontando el izquierdo y reponiendo el elemento metálico fracturado. Las pieles desgarradas se fotografiaron y realizamos unas plantillas de las mismas para la hechura de las nuevas, con pieles de oveja que fueron imprimadas y policromadas con la técnica de los cordobanes y guadamecés. Esta técnica requiere de un proceso donde primero se malean, segundo se chiflan dejando los bordes más finos con la ayuda de cuchillas o escarpelo, se imprimen por la zona de la flor aplicando un fungicida natural y finalmente se policroman al óleo. El ebanista Jesús Hernández elaboró la nueva corona de espinas en madera de caoba, que le dio el empaque deseado a la gran obra de Pérez Dónis. Su acabado consistió en aplicar un biocida y dar una capa de barniz, dejando la corona en su color natural como criterio de diferenciación. Tras esta fase sellamos la tapa existente en la espalda reforzando su interior con madera de cedro realizando espigas ciegas a la tapa, de manera que en la parte externa no quedara señal de intervención ni daño alguno.



Los repintes puntuales como la oxidación del barniz final fueron eliminados con disoluciones en forma líquida, se emplearon para ello los materiales más idóneos dada las características de la policromía. La limpieza fue decisiva para su resultado final, pues desapareció su aspecto oscuro y nos encontrábamos ante una obra devocional, procesional y artística de primer orden, por lo que optamos por una limpieza intermedia. La reintegración cromática se realizó bajo el criterio del rigatino en la zona del perizoma, puesto que así lo dicta la textura del mismo, y del puntinato en el resto. Finalmente aplicamos una capa de protección de cera microcristalina de excelentes cualidades, que le da un óptimo acabado a la talla.

4.3. CONCLUSIONES Y RESULTADOS

A modo de conclusión, somos conscientes de la importancia del rigor en el proceso de trabajo, de modo que –de nuevo– le hemos infundido vida a la obra, ya que si nos limitásemos solo a un proceso mecánico permanecería muda. La intervención multidisciplinar ha sido necesaria para profundizar en su conocimiento científico. Historiadores/as y restauradores/as junto, con profesionales de la medicina, hemos compartido conocimientos para poner al día los estudios en obras como esta, con la intención de ampliar y verter luz en el campo de la historia del arte y de la restauración. Tras los estudios realizados constatamos que la ejecución de la talla del Cristo de La Misericordia o Cristo Difunto fue ejecutada de manera meticulosa y magistral por parte de Domingo Pérez Dónis. Como prueba de ello, el estudio anatómico forense, su adaptación a las proporciones clásicas, su magnífica aplicación de los materiales y su cuidado acabado.



4.4. EQUIPO TÉCNICO

Restauración: Lcdos. Lucía Irma Pérez González, Silvano Acosta Jordán y Naná Jacob.

Estudio histórico: Dra. Clementina Calero Ruiz.

Estudio forense: Dres. J. Félix Reyes Rodríguez y Sonia González-Casanova González.

Estudio químico: Larcó Química y Arte S. L.

Ebanista: D. Jesús Hernández.

Fotografía: Lucía Irma Pérez González.

Recibido: 27-11-2014. Aceptado: 24-2-2015

BIBLIOGRAFÍA

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, José Antonio: *Manuales de medicina legal y forense I*. Editorial TIRANT LO BLANCH, Valencia, 2014.

FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, Mario Alberto: *Fundamentos de medicina legal*. Editorial Mc Graw Hill Interamericana Editores, S. A. de C. U. México D.F., 2014.

SÁNCHEZ, Jesús Alberto Diazgranados, *et al.*: «Lesión total del nervio mediano y función motora preservada de la mano». *Acta Neurol Colomb* 20.3 (2004). pp. 27-133.

HERMOSILLA MOLINA, ANTONIO: *Estudio médico histórico de la pasión de Cristo según la imaginería procesional de la semana santa sevillana*. Guadalquivir Ediciones, Sevilla, 2000.

GILROY, Anne M., MACPHERS, BRIAN R. y ROSS, LAWRENCE M.: *Prometheus atlas de anatomía*. Editorial Médica Panamericana. 2.^a edición, Madriderner, 2012.

STAUBESAND, Ferrer H.: *Atlas de anatomía humana I*, Sobotta/Becher. Ediciones Toray, S. A., Barcelona, 1974.

