

El Cristo de La Laguna en sus quinientos años. Contextos, análisis y relaciones con el arte de su tiempo

The Christ of La Laguna in its five hundred years. Contexts, analysis and relationships with the art of his time

FRANCISCO GALANTE GÓMEZ  0000-0003-3042-7622

fagalan@ull.edu.es

Departamento de Historia del Arte y Filosofía. Universidad de La Laguna
Katholieke Universiteit Leuven. Flandes, Bélgica

Recibido: 10 de mayo de 2020 · Revisado: 18 de octubre de 2021 · Aceptado: 19 de octubre de 2021

Resumen

El *Cristo de La Laguna* es una escultura importante del arte flamenco del siglo XVI. En este trabajo se añaden nuevas aportaciones que podrían contribuir a un mayor conocimiento de la obra, contextualizándola en su ámbito de producción así como relacionándola con diversas manifestaciones plásticas de la iconografía cristológica del arte nórdico. Igualmente, se establecen antecedentes estéticos y paralelismos con el arte de la época. Además, se ha valorado su influjo y trascendencia en el arte producido en Canarias y su cualidad como un icono de alto valor simbólico y espiritual. Por otro lado, se hace referencia a la función desempeñada por los franciscanos en las islas, protectores de la imagen desde que llegó a La Laguna en 1520.

Palabras clave: Arte flamenco; *Devotio moderna*; Escultura gótica de Brabante; Iconografía cristológica.

Identificadores: Rogier van der Weyden; Franciscanos.

Topónimos: Antiguos Países Bajos; Bruselas; Amberes; Lovaina; Islas Canarias; San Cristóbal de La Laguna.

Periodo: Siglos XIV; XV y XVI.

Abstract

The Christ of La Laguna is an important sculpture of Flemish art from the 16th century. In this work, new contributions are added that could contribute to a greater understanding of the work, contextualizing it in its scope of production as well as relating it to various plastic manifestations of the Christological iconography of Nordic art. Likewise, aesthetic antecedents and parallels with the art of the time are established. In addition, its influence and significance in the art produced in the Canary Islands and its quality as an icon of high symbolic and spiritual value have been valued. On the other hand, reference is made to the role played by the Franciscans on the Canary Islands, protectors of the image since they arrived in La Laguna in 1520.

Keywords: Flemish art; *Devotio moderna*; Gothic sculpture from Brabant; Christological iconography.

Identifiers: Rogier van der Weyden; Franciscans.

Place Names: Ancient Low Countries; Brussels; Antwerp; Leuven; Canary Islands; San Cristóbal de La Laguna.

Period: 14th; 15th and 16th centuries.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

GALANTE GÓMEZ, F. (2021). El Cristo de La Laguna en sus quinientos años. Contextos, análisis y relaciones con el arte de su tiempo. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 52: 313-338.

Introducción

El marco general se sitúa en los siglos XV y XVI en los antiguos Países Bajos, especialmente en el tránsito entre ambas centurias. Una época crucial de la Historia caracterizada por las transformaciones políticas, económicas y culturales de un poderoso imperio: un período de globalización en el entorno de la Europa del mercantilismo. En este período, y en otro contexto espacial, fue culminada la conquista de Canarias. Las nuevas imágenes artísticas estaban entonces en sintonía con nuevas corrientes ideológicas y espirituales entre las que sobresalía la señera escultura del *Cristo de La Laguna*.

Los antiguos Países Bajos eran entonces una superpotencia cuyos límites geográficos se podían acotar entre la importante vía fluvial del Rin, en los estados alemanes, considerada desde tiempos remotos con un significado fronterizo, tanto a nivel nacional como internacional, y por el río Somme, en la Picardía francesa, que se extendía desde su nacimiento en el antiguo bosque de Arrouaise, cerca de Fonsomme, hasta su desembocadura en el Canal de la Mancha, nexa entre el Mar del Norte y el Océano Atlántico. No obstante, el área de influencia de este inmenso imperio era mucho mayor pues abrazaba múltiples escenarios territoriales, políticos y culturales.

En las denominadas rutas atlánticas, los neerlandeses desempeñaron un absoluto poder económico en los archipiélagos de Azores, Madeira –cuyas islas denominaron “flamencas”– y Canarias, en la que ejercieron el control del comercio de la caña de azúcar con destino al puerto del río Escalda, en Amberes (Stols y Thomas, 2004: 69-108). Estas transacciones explican la recepción de importantes obras de arte flamenco en algunas islas del archipiélago macaronésico.

El esplendor económico de los antiguos Países Bajos fue paralelo al desarrollo de las artes. En esta época, Bruselas, Amberes, Malinas, Lovaina y Bolduque eran los centros de producción más sobresalientes en los que se establecieron *guildas* o talleres, compuestos por artistas tanto locales como por otros procedentes de diversos lugares de Europa. En estos núcleos se hacía todo tipo de arte que fue objeto de un intenso y fructífero comercio¹.

Los episodios de la vida de Cristo en el arte de los antiguos Países Bajos

Los fundamentos espirituales de la sociedad se habían transformado debido al nacimiento de la *devotio moderna*, un movimiento devocional instituido por el reformismo teológico de Geert Groote y su seguidor Florens Radewijns. Radewijns fundó en Deventer el monasterio de canónigos regulares de san Agustín de la congregación de Windesheim que constituyó un gran impulso para las doctrinas recientes. Se trataba de una

1 En un ámbito más amplio, este fenómeno ha sido estudiado por Stabel et al. El esplendor de Amberes en este período ha sido desarrollado por Voet.

nueva sensibilidad religiosa distanciada de los fundamentos escolásticos cuyos eruditos argumentos eran muy complejos para la mayoría de la sociedad. Estos ideales fomentaron la aparición de diversos manuscritos piadosos entre los que despuntaban *De Imitatione Christi* (ca. 1418-1427) de Thomas á Kempis (1380-1471)² o el manifiesto compilatorio *Meditationes Vitae Christi* (c. 1478) de autoría aun debatida (McNamer, 2009: 905-995)³.

Este ambiente favoreció el desarrollo de temas artísticos dedicados al ciclo de la vida de Cristo y, al tiempo, a la pervivencia de soluciones plásticas tardías vinculadas al lenguaje gótico: un nuevo renacimiento medieval de carácter religioso opuesto al renacimiento laico producido en el sur de Europa.

Uno de los motivos más cultivados fue el de la Crucifixión, tema principal de la iconografía cristiana y síntesis de la historia de la Pasión de Cristo (Marrow, 1979:1-32)⁴.

Resulta realmente espectacular en las iglesias belgas la majestuosidad de los crucificados que penden de los arcos mayores, allí donde convergen las perspectivas y los puntos de fugas espaciales. Algunas de estas cruces monumentales pueden contemplarse tanto desde sus anversos como de sus reversos, ampliándose la profundidad del espacio total. En este sentido, un ejemplo impecable es el Crucificado que forma parte del *Calvario de la colegiata de San Pedro*, en Lovaina.

A pesar de las notables proporciones, estos crucificados parecen ingrátidos. Se apoyan en cruces engalanadas con fondos de ricas tracerías cubiertas con una profusa decoración. Los remates de las cruces son lobulados en los que se inscriben los atributos de los evangelistas o bien el monograma de Jesús, reemplazando, en este caso, al distintivo del apóstol Juan, aunque podrían figurar símbolos eucarísticos. En suma, un perfecto ensamblaje de obras de arte: el Cristo con su Cruz.

Este sistema de representación en plasmar la profundidad del espacio al objeto de propiciar una imagen tridimensional ya había sido anticipado por Rogier van der Weyden en el soberbio panel central del *Retablo de los Siete Sacramentos* (1440-1445) conservado en el Real Museo de Bellas Artes, en Amberes, en el que la figura de Cristo se eleva poderosamente en la nave central de una iglesia gótica, tal vez la que está localizada en Poligny, en el departamento de Jura (Friedländer, 1981: 23).

La iconografía de la Crucifixión, así como otros episodios de la vida de Cristo, fue común a todas las artes. Una breve compilación en sus diversas representaciones plásticas en la que se pueden observar determinadas igualdades con el *Cristo de La Laguna*, podría resultar de las siguientes anotaciones.

Los precedentes, en este caso, están basados en las crucifixiones de los primitivos flamencos, especialmente la propuesta por Rogier van der Weyden en su magnánimo *Tríptico de la Crucifixión* (1443-1445), Kunsthistorisches Museum, en Viena (Fig. 1). El influjo de esta obra se propagó durante mucho tiempo. Además, se podrían citar otros

2 Texto influenciado por las doctrinas de Radewijns.

3 Además, conviene consultar, entre otras, las publicaciones de Hyma, Van Engen y Karnes.

4 Otro texto interesante sobre el tema es el de Thobey, realizado en 1963 y varias veces reeditado.

crucificados posteriores del gran maestro⁵. Por ejemplo, el *Calvario de Scheut* (1457-1464) que fue instalado en la iglesia de la cartuja de Bruselas para posteriormente ser trasladado al Palacio de Valsaín y luego al Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial⁶. Una obra sustancial en la que, entre otros asuntos de importancia, existe un estrecho vínculo entre pintura y escultura al cristalizarse la triple dimensión visual (Yiu, 2012:179-192)⁷. La esquemática figura del Crucificado representado bajo dosel, podría sostener una cierta igualdad con el *Cristo de La Laguna*.

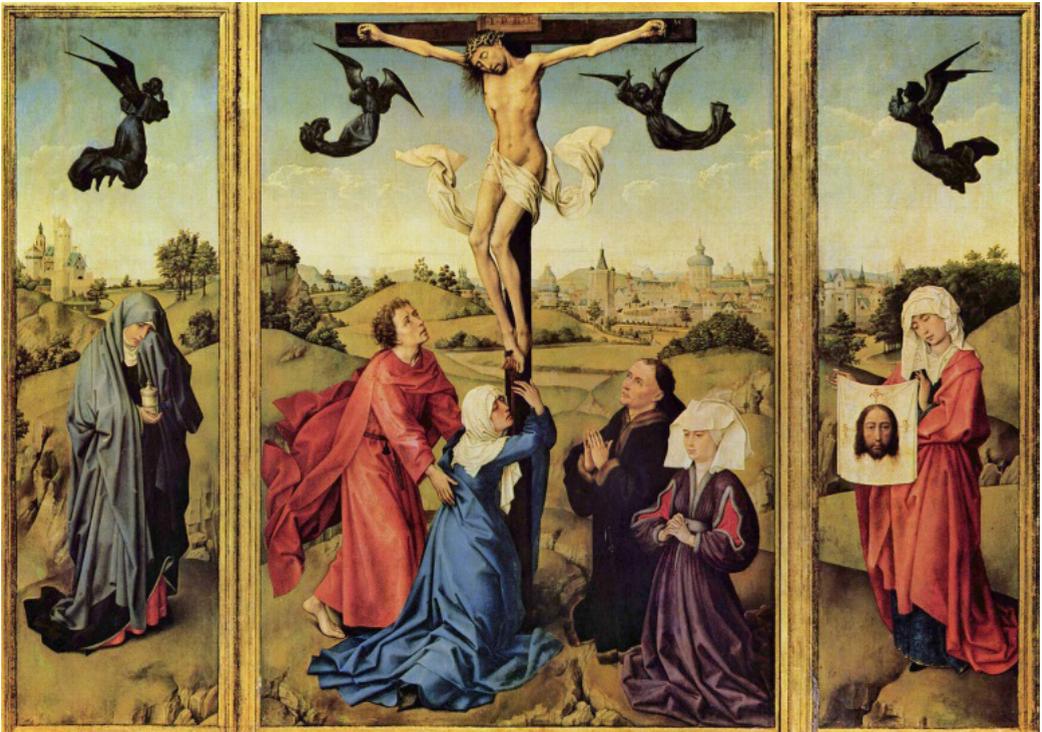


Fig. 1. Roger van der Weyden. *Tríptico de la Crucifixión* c. 1443-1445. Óleo sobre madera de roble, panel central: 96x69cm; ala enmarcada: 101x65cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie. Foto© KIK-IRPA.

A estos crucificados habría que añadir la proliferación de retratos del tema Cristo Varón de Dolores cultivados por pintores de excepcional calidad. Esta materia, que adquiere un sentido narrativo de los episodios de la Pasión de Cristo, es traducida en veras efigies de Cristo doloroso (Hand, 1992: 7-18)⁸ que invitaban a la compasión y a la devoción; un ejercicio devocional que había sido fomentado desde el siglo XIII en ámbitos franciscanos.

En esta dirección, otra fuente de inspiración para la escultura fueron las pinturas de Dirk Bouts producidas en su taller de Lovaina. La serie de *Ecce Homo* realizada en torno a 1500, en la que ejemplifica el trasunto iconográfico del *Salvator Mundi* (Panofsky, 1956:

112) o bien asociándolo al de la *Imago Pietatis* –combinando entonces el retrato icónico del Pantócrator con el de la Pasión (Belting, 1998: 4-5)–, supone un punto de inflexión en el tratamiento de esta temática. Los rostros de estas pinturas mediaron en la escultura gótica tardía de los antiguos Países Bajos, al igual que las figuras del tema Cristo coronado de espinas del pintor lovaniense Albrecht Bouts (ca. 1452-1549)⁹.

En la producción de retablos, la iconografía de la vida de Cristo adquiere singularidad a través del tema de los calvarios concurrenciosos, esto es la representación tradicional de El Calvario al que se agregan otras figuras que rodean al Crucificado. Estos retablos tallados, o *retabels*, se desarrollaron en los antiguos Países Bajos en la primera mitad del siglo XVI, aunque existen algunos precedentes muy notables. Al igual que se ha explicado para casos anteriores, en los retablos convergían diversas perspectivas espaciales ya que al estar situados generalmente en las cabeceras de las iglesias, a manera de altar, focalizaba la atención de los fieles suscitando profundas emociones, especialmente en las celebraciones litúrgicas.

El carácter explícitamente narrativo de los retablos fue determinante para su éxito y desarrollo. El ejemplo de mayor tamaño es el deslumbrante *Retablo de la Pasión* (1521-1525) elaborado en Amberes para la iglesia de San Pedro, en Dortmund, que ha sido renombrado como *la maravilla dorada de Westfalia* (Hansmann y Hofmann, 1995: 218-239)¹⁰. Una apoteosis de esculturas presididas por la imagen de Cristo Crucificado en cuya elaboración participaron el escultor Jan Gillisz Wraghe y el pintor Adriaen van Oberbeke (De Boodt y Schäfer, 2007: 281-291)¹¹. Un ejemplo anterior, en este caso producido en los talleres bruseleses, es el *Retablo de la Pasión* (1470-1480) obra de Claudio Villa para la capilla de Santa Magdalena, en la iglesia de Chieri, en Italia, conservado en el actualidad en los Museos Reales de Arte e Historia, en Bruselas. Como en la obra citada, la figura del Crucificado ocupa el lugar más relevante.

También Rogier van der Weyden repercutió en diversos tapices de iconografía cristológica. Su aludido *Tríptico de la Crucifixión* constituyó un ejemplo de gran notoriedad, como se ha indicado. Los autores de los minuciosos tapices flamencos interpretaron las actitudes, los gestos y las expresiones conmovedoras del maestro nacido en Tournai¹².

La mayoría de los tapices en los que se describe la Pasión de Cristo fueron tejidos en los talleres de Bruselas, de estilo más refinado que los de Amberes. A medida que avanza el siglo XVI las manufacturas son más complejas en su elaboración ya que se van introduciendo extensos, profundos y minuciosos paisajes. En su mayoría forman parte de la colección del Patrimonio Nacional español pues pertenecieron al legado de Carlos V y al de su tía Margarita de Austria¹³.

9 Véase la excelente monografía del artista que con motivo de su tesis doctoral realizó Hendericks en 2011.

10 El impresionante retablo contiene 639 esculturas. Las proporciones son: abierto mide 5,65 metros de altura y 7,49 metros de longitud.

11 Un trabajo pionero sobre los retablos amberinos fue realizado por Nieuwdorp.

12 Habría que añadir la influencia de los grabados de Alberto Durero en la confección de manufacturas.

13 En este sentido, véanse los excelentes estudios de Junquera y Herrero.

Más relaciones se pueden establecer con el *Cristo de La Laguna* ya que los crucificados de los siguientes ejemplos presentan, igualmente, anatomías enjutas y enflaquecidas en dos excelentes tapices: *El Calvario y el Crucificado* (1518-1522), también denominado *Pasión Cuadrada*, debido a su formato, conservado en el Palacio Real de la Granja de San Ildefonso, en Segovia, una obra bruselense de Pieter de Pannemaker basada en un grabado de Alberto Durer (Delmarcel, 1999: 281)¹⁴; y la extraordinaria obra *La Crucifixión con la Justicia y la Misericordia* (1523-1524) de igual autoría, conservada en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Por otro lado, en los tapices de Pieter van Aelst, productor de Bruselas, también se observan similitudes con el crucificado lagunero: una escultura de mérito contrastado, con cualidades plásticas derivadas de su ritmo airoso e impecable hechura, y todo para crecer en intensidad y sentimiento.

Conquista, evangelización y arte europeo en Canarias

Los antiguos Países Bajos y las islas Canarias son los dos principales contextos geográficos contrastados en este artículo. Los vínculos entre ambos territorios fueron la economía y el arte, en el que sobresale el *Cristo de La Laguna*: una escultura que formaría parte de un museo imaginado y virtual de arte flamenco en Canarias.

La conquista del archipiélago canario se enmarca en uno de los períodos más cruciales de las expansiones mercantilistas de todos los tiempos¹⁵. Constituyó un acontecimiento singular en el que los medios de vida de las poblaciones aborígenes fueron reemplazados por otros que eran ajenos al espacio y al hombre que lo habitaba. Hubo entonces nuevas organizaciones del territorio, singulares modos arquitectónicos y manifestaciones plásticas con significados implícitos. En el proceso de la conquista fueron determinantes las labores de evangelización de la orden franciscana que se instaló en el archipiélago en 1416 (Galante, 2017:1-25), siendo sus miembros los protectores del *Cristo de La Laguna* a partir de la llegada de la imagen en 1520.

Uno de los primeros conatos de la conquista tuvo un carácter misional, una empresa de evangelización emprendida por mallorquines y catalanes hacia mediados del siglo XIV con base al ideario del intelectual franciscano Ramon Llull¹⁶. Una incursión que constituyó un rotundo fracaso pues los naturales se rebelaron incendiando la casa de oración, sede del primer obispado de Canarias, y la pequeña fortaleza de Gando, en Gran Canaria¹⁷.

Más tarde, a principios del siglo XV, en el ámbito de las expansiones atlánticas, la conquista de Canarias fue impulsada por el rey de Castilla Enrique III *el Doliente*. Una

14 Intervino, además, Bernard van Orley, al menos en tres cartones, según indica Delmarcel en la nota 1 de la página indicada.

15 Para el tema, son relevantes los exhaustivos estudios de Rumeu, especialmente los publicados en 1947-50 y 1991.

16 Tal vez, los textos más determinantes acerca del estudio del ideario filosófico de Ramon Llull, han sido elaborados por Xirau y Friedlin.

17 El obispado de Telde, o de la Fortuna, ha sido ampliamente documentado por Rumeu en sus publicaciones de 1960, 1986 y 2001.

época caracterizada por mutaciones profundas en las estructuras políticas y socioeconómicas: entre el ocaso del medievo y el amanecer de un mundo regido por el desarrollo del humanismo y de la vida intelectual. En este campo de acción se inició la ocupación normanda con privilegios concedidos por el rey de España a Jean de Béthencourt (Gwinn, 1990:173; Ladero Quesada, 2006:17-49) y Gadifer de La Salle (Harper y Harvey, 2001: 74-85)¹⁸ que, amparados por frailes franciscanos, zarparon desde La Rochelle con militares gascones y normandos¹⁹.

Entre 1402 y 1405 los franceses se apoderaron de las islas de Lanzarote, Fuerteventura y El Hierro, estableciendo señoríos cuyos derechos enajenaron en 1418 al conquistador castellano Fernán Peraza. Constituyó una empresa conquistadora en toda regla, pues la apropiación del territorio implicaría su evangelización. De este modo, en la ermita de San Marcial de Limoges, en Femés, en la costa sur de Lanzarote, lugar de desembarco de las huestes, fundaron en 1404 el obispado Rubicence con base a la bula otorgada en Marsella por Benedicto XIII²⁰.

Una vez anexionada Lanzarote se instalaron en 1404 en Betancuria, gentilicio que hace referencia al conquistador francés. La población, localizada en una hondonada en el interior de Fuerteventura y protegida por un encumbrado macizo y otras elevaciones montañosas, estuvo al amparo durante algún tiempo de los frecuentes saqueos piráticos que asolaban la isla.

Como se había comentado, a la expedición normanda le acompañaron los misioneros franciscanos Jean le Verrier, coadjutor del obispo fray Mendo de Viedma y clérigo presbítero de Jean de Bethencourt, y Pierre Boutier, monje de Saint-Jouin-des-Marnes, protector de Gadifer. Las crónicas de la campaña están recogidas en *Le Canarien*²¹; un documento histórico de excepcional valor que fue ilustrado de manera primorosa por el *Maestro de la ciudad de las damas*, denominado de esta manera debido a las preciosas miniaturas que estampó en el *Libro de la ciudad de las damas* escrito por Christine de Pisan (Backhouse, 1997: inv. 119). Las iluminaciones de *Le Canarien* constituyen, por tanto, la primera imagen del arte europeo en Canarias²².

18 Otro estudio que aborda las figuras de los conquistadores normandos es el de Bonnet. Además, se localizan otros excelentes textos en Aznar et. alt., 2006.

19 Desde una perspectiva económica fue fomentado el cultivo de la cochinilla, siendo Béthencourt uno de los beneficiados ya que exportó importantes cantidades de este producto –del que se obtenía un tinte carmesí muy apreciado en la época– para ser utilizado en sus fábricas de paños y tapices que poseía en Grainville-la-Teinturière, su lugar natalicio, para la importación a los mercados italianos y flamencos.

20 Archivo de la Catedral de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria (ACC, Las Palmas). Ex. Reg. Bullar. Benedict XIII, t.5, pseud, fol. 22. Fue erigida como Diócesis el 7 de julio de 1404 con base a la Bula *Romanus Pontifex*.

21 Han sido editadas numerosas ediciones de *Le Canarien*. Las publicaciones pioneras se deben a los autores Serra y Cioranescu. También son importantes los estudios críticos coordinados por Aznar, Corbella, Pico, y Tejera en 2006.

22 Existen dos manuscritos de *Le Canarien*. La versión más antigua, conocida como *Texto G*, fue realizada entre 1404 y 1420 por Gadifer de La Salle y es rigurosa en la descripción de los hechos. Se encuentra en la Biblioteca Británica del Museo Británico, registrada en el código Egerton 2709. Sus referencias y características son las siguientes: *Catalogue of Illuminated Manuscripts: Pierre Boutier and Jehan le Verrier. Le Canarien or Conquête et les conquérants des Iles Canaries*. Código Egerton de pergamino, 2709, fol. 2. Características: 265 x 180 (180 x 110). Ff. 36 (papel + 2 hojas de guarda al comienzo, y 2 al final). En su inventario de 1420, Felipe el Bueno, duque de Borgoña, anota lo siguiente: *Punto une autre libre nomme Le Livre de Canare Escript en parchemin de lettre de forme une histoire enlumine dor commencent ou II^e fueillet Et verter ce et ou derrenier Les gens couvert de cuir rouge A Il fermouers...* El otro manuscrito, titulado *Texto B*, fue elaborado

La orden franciscana a la que se hizo referencia, se estableció en su convento de Betancuria en 1416 en virtud de la bula *Pía fidelium* otorgada por el papa Benedicto XIII²³ por la que se concedía indulgencias a los frailes menores procedentes del monasterio Scala Coeli del Abrajo, en Laguna de Duero, en Valladolid. Luego, desde el Puerto de Santa María, en Cádiz, se incorporaron al cenobio el lego Diego de Alcalá y el teólogo franciscano fray Juan de Santorcaz. Los misioneros de la orden seráfica difundieron la doctrina del cristianismo e instruyeron a la población los recursos de diversas técnicas agrícolas y constructivas. El establecimiento de los franciscanos favoreció más tarde la fundación de numerosas ermitas –muchas de ellas desaparecidas– que fueron proveídas de ajuares litúrgicos y manifestaciones plásticas realizadas, en general, por habilidosos maestros locales. Esta multitud de edificios religiosos determinó la composición de un territorio sacralizado (Galante, 2009: 317-322).

Quizá convenga indicar que la modesta construcción franciscana fue ubicada al norte de Betancuria, en consonancia a una práctica común de los asentamientos conventuales en Canarias, como ocurrió con el cenobio de La Laguna donde se encuentra el *Cristo de La Laguna*, situado en una de las zonas limítrofes de la ciudad. Otro paralelismo que se podría establecer entre ambos conjuntos franciscanos es que el betancuriano fue designado bajo la advocación de San Buenaventura ya que la isla de Fuerteventura fue conquistada en la onomástica del místico franciscano, obispo de Albano, mientras que el convento lagunero fue titulado con el patrocinio de San Miguel de las Victorias puesto que La Laguna fue anexionada en el aniversario del arcángel protector de la Iglesia. En ambos casos se trata de un ejercicio retórico con el propósito de vincular la conquista a la evangelización.

En su último episodio, la conquista de Canarias fue concluida por la corona de Castilla entre 1477 y 1497. Fueron años de enfrentamientos entre conquistadores y aborígenes, entre vencedores y vencidos, que finalizaron con la posesión definitiva del territorio y con el consiguiente proceso de aculturación. La cultura aborígen fue entonces erradicada o doblegada. Los motivos de expresión plástica fueron reemplazados, al igual que el uso del espacio. Igualmente, fue tejida una nueva sociedad muy estructurada y jerarquizada. En esta secuencia de hechos, las islas fueron evangelizadas, primero por la orden franciscana y luego por los dominicos y los agustinos. Estos religiosos se hallaban en el archipiélago antes de la llegada del *Cristo de La Laguna*.

Al acabar las contiendas, muchas tierras fueron cedidas por los Reyes Católicos a los conquistadores en calidad de recompensas por los méritos logrados. Sin embargo, en apenas algunos años, muchos conquistadores las transfirieron a diversos linajes europeos quienes las roturaron para su rentabilidad. Y es aquí, en esta coyuntura, cuando a

entre 1488 y 1491 por Jean V de Bethéncourt, sobrino del conquistador. Se trata de un texto más extenso, aunque laudatorio y panegírico, en el que el autor indica sucesos no probados. Este manuscrito se localiza en la Biblioteca Municipal de Rouen.

23 Archivo Histórico Nacional, Madrid (AHN, Madrid). Expediente: clero-secular-regular, Canarias. Franciscanos: Tercera Orden de Penitencia. Betancuria. Franciscanos menores observantes. Se recoge el contenido de la bula, así como la publicada en Roma concedida por el papa Inocencio el 27 de mayo de 1721.

partir de 1508 llegaron a Canarias familias de procedencia nórdica –como los Groenenberg o los Van Dale²⁴– que lograron importantes beneficios económicos a través del comercio del azúcar, además de prestancia social, e instituyeron numerosas ermitas que engalanaron con arte flamenco de excepcional calidad.

Con la construcción de ingenios para elaborar el azúcar y de embarcaderos para su traslado al puerto de Amberes, se estaba transformando el territorio insular. A partir de ahora el espacio físico y el arte fueron sustancialmente diferentes. Surgió un arte importado²⁵, que luego se diversificó con la llegada de otras obras europeas, en el que sobresalieron las esmeradas pinturas flamencas de Joos van Cleve, Pieter Coecke van Aalst, Guillaume Benson y Pieter Claeissens *el Viejo*²⁶, así como cuidadosas esculturas, retablos, tejidos, cantorales y ajuar litúrgico de igual procedencia, vinculados esencialmente a la iconografía de la vida y muerte de Cristo. Una constelación en la que brilló con luz propia el *Cristo de La Laguna*.

No obstante, la llegada a Canarias de esta prodigiosa talla, al igual que la deliciosa escultura flamenca de la *Virgen de la Peña*, patrona de Fuerteventura, no se debió al comercio del azúcar. En esta pequeña imagen²⁷ cincelada en alabastro, se manifiestan las pautas del estilo del arcano *Maestro de Rimini* y las secuelas de los agitados y desenvueltos drapeados característicos en los trabajos de Rogier van der Weyden. La escultura fue labrada entre 1430-1440 en algunos de los talleres localizados en Lille, Arras o Tournai. Su espléndida policromía en vivos dorados, azules y rojos, fue malograda, probablemente, al resguardarse en un lugar cavernoso a partir del saqueo a Betancuria perpetrado por las hordas berberiscas del arráz Xabán en 1593 (Galante, 2007:141-160).

Un territorio, en definitiva, colonizado en el que sus recursos naturales fueron explotados para los beneficios económicos de las castas foráneas. En este entorno, el conquistador castellano Juan Benítez de Lugo regaló en 1520 al convento franciscano de San Miguel de las Victorias, en La Laguna, la flamante escultura flamenca del *Cristo de La Laguna*: su luz aun ilumina desde aquellos tiempos.

24 Rijksarchief Oud Universiteit Leuven (ROUL, Leuven). *Déduction gènéalogie démontrant ceux qui on droit de iouir des bourses fondée au collège Dale l'an 1569...* Proocedings 1569, nr. 3175, 2 fols; *Testament du 7 mars 1581 por leguel Pierre van Dale...* Proocedings, 1581, nr. 374, codc. du 22 dè 1581, fols. 16v-17r.; Archivo General de La Palma. Santa Cruz de La Palma (AGLP, Santa Cruz de La Palma). *Calidad y Nobleza Notoria de las cuatro casas Sotomayor, Massieu, Vandale y Monteverde*, Arch. 1700.

25 Las primeras manifestaciones artísticas europeas en Canarias son las ilustraciones de *Le Canarien* y la escultura de la *Virgen de la Peña*, de procedencia flamenca, a la que se hará referencia.

26 Las nuevas asignaciones a Guillaume Benson (*San Juan, los santos dominicos, San Miguel Arcángel y el Árbol de Jesé*, en el exconvento dominico de Santa Cruz de La Palma) y a Pieter Claeissens *el Viejo* (*Tríptico de la adoración de los pastores*, en la iglesia de San Juan Bautista, en Telde, Gran Canaria), han sido publicadas por Galante, 2018:31-32).

27 21x15x9 cm.

El Cristo de La Laguna. Una aproximación a sus relaciones con el arte de la época

Aunque la escultura del *Cristo de La Laguna* es valorada como una exquisita obra de arte, su órbita de influencia gira más allá alcanzando otras esferas. Al estar muy enraizada en la sociedad de todos los tiempos, durante quinientos años, es una imagen de gran calado en la memoria colectiva. Una figura de alto valor icónico cuya lectura consolida el proceso de identidad al tiempo que sostiene una adecuada sintonía entre su universo plástico y el fervor religioso. La Laguna no se comprende sin su Cristo, y el Cristo sin La Laguna. El *Cristo de La Laguna* supone un sentimiento de orgullo para la ciudad que lo ha hecho suyo. Ambos son sinónimos de la historia cultural en la que convergen una multiplicidad de registros, y todos nos remiten a la grandeza del *Cristo de La Laguna*. Una obra de arte predilecta que se desdobra entre el gótico tardío y el lenguaje clásico, alcanzando las categorías de lo total y absoluto (Fig. 2).



Fig. 2. L. der Vule. *Cristo de La Laguna*, 1514. Roble policromado y dorado. Foto© La Mirada-Producciones.

El crucificado lagunero fue materializado en roble o *bornio* negro de Flandes, policromado y dorado, y de tamaño natural²⁸. Es de modelado duro e impecable factura en el que son identificados una gran expresividad y un exquisito gusto por la precisión en los detalles. En su armoniosa composición, los miembros de su cuerpo manifiestan analogías con las soluciones del gótico tardío brabantón y con el nuevo gusto clasicista de las primeras décadas del siglo XVI. Es, por tanto, una imagen en la que están imbricadas las postreras formas de la escultura medieval y las emergentes maneras del lenguaje clásico. A lo que habría que añadir que en algunas resoluciones podríamos observar la influencia de los primitivos maestros flamencos, en particular de Rogier van der Weyden.

En correspondencia con esta tendencia, el elegante y corto paño de pudor sostiene estrechas conexiones con Van der Weyden, tanto en la composición general como en los pormenores. Así se manifiesta en las finuras de los pliegues longitudinales y en el movido drapeado que concluye, a la izquierda de la figura, en fruncidos anudados que se desploman en volutas flotantes para acabar en un dobladillo en punta. También proviene del maestro flamenco el dispositivo de las salpicaduras de sangre en el paño de pudor que emanan desde su rostro sufriente y de la costilla lacerada (Serck-Dewaide, 2012a: 302-339; 2012b: 109-114).

En su vocabulario lingüístico, el *Cristo de La Laguna* concuerda con el estilo del gótico de Brabante²⁹ en el rostro de ojos inanimados y en la expresividad agonizante que transmite un fulgor de adolorida belleza que nos conmueve profundamente (Fig. 3). Al igual que los menudos tallados capilares que en forma de crencha descienden sobre sus hombros en tirabuzones, deslizándose por su columna dorsal en seis rizados y sinuosos bucles. La posición de los pies en rotación interna, las rodillas ligeramente dobladas y el envaramiento de las piernas, responden, aunque en menor medida, a las formas del gótico tardío. Sin embargo, el preciso delineado del desnudo naturalista de su torso, en el que percibimos con absoluta concisión sus costillas y el abdomen, la textura ligeramente angulosa de su cuerpo ligero, propiciada por la flexión de las piernas, y los brazos ligeramente arqueados –no en perpendicular al *tablazonium*– mantienen analogías con el lenguaje clasicista. El resultado es una admirable conjugación de formas entreveradas en una escultura grave y solemne cuya espiritualidad invoca al recogimiento. La obra posee una musicalidad plástica en las notas de una partitura sincopada.

28 172x152x29 cm.

29 Véanse las siguientes referencias: Yarza, 1992: 141; Yarza, 1993: 5; Negrín, 1994: 292-298; Galante, estudios monográficos de 1999, 2002; 2003a; 2003b. El presente estudio plantea nuevas lecturas y perspectivas sobre el tema, así como información de valor extraída de los archivos documentales citados en el texto.



Fig. 3. Anónimo. *Ecce Homo*, 1500. Brabante, Lovaina. Museo Suermondt, Aachen. Foto© Ann Münchow; L. der Vule. *Cristo de La Laguna*, 1514. Brabante. Foto© La Mirada-Producciones.

En el paño de pudor, al que se hacía mención, se localizan dos tipos de caligrafías. La que circunda el *cinctus* de la imagen es de tipo meramente decorativa; son signos inertes, artificios de palabras que no cobran algún sentido legible. Un recurso muy frecuente para significar lo místico y la divinidad, como aparece en numerosas imágenes de la época, y de otros tiempos más remotos. Una hilera de trazos juntados que excluyen la posibilidad de que fuesen simbólicos; una escritura visible y de escrupuloso carácter ornamental. Se trata de constelaciones alfabéticas, palíndromos y juegos espaciales, añadiduras de letras vistosas ubicadas en los ribetes al objeto de realzar la potencia visual de la imagen.

Sin embargo, la otra escritura situada en un lugar recóndito, más oculto, ha sido casi desapercibida ya que está localizada en una escocia del nudo del paño de pudor, y tiene significados poderosos. Hace alusión al autor, al año de ejecución y al motivo por el que se realizó la escultura. Dice así: [FLOR] PI [vs] F [ecit] L DER VVLE [FLOR] XIII [Piadosamente la hizo L der Vule 1514] (Fig. 4). Esta grafía es más esmerada que el letrero meramente decorativo que figura en el *cinctus*. Una hilada de letras que, para realzar su significado, aparece intersectada por motivos florales (que no figuran entre las letras representadas

en el *cinctus*), a manera de rosetas lobuladas, lográndose en su conjunto un resultado estético y legible. Esta valiosa escritura ha sido examinada en diversas ocasiones y con todo rigor científico por filólogos y lexicógrafos de la Universidad de La Laguna³⁰.



Fig. 4. L. der Vule. Cristo de La Laguna, 1514. Paño de pudor o *perizoma* que contiene la autoría y la fecha de ejecución de la imagen. Foto© Carlos Schwartz.

No es frecuente que las esculturas en madera de este período de los antiguos Países Bajos contengan sus autorías. Sucede más bien lo contrario. En general se mueven en el anonimato. Por regla común, y a causa del intenso comercio de imágenes artísticas, se aseguraba la garantía del producto con la estampación de marcas –acuñadas con hierro frío sobre la talla– que fueron reguladas por las *guildas* de Bruselas, Amberes, Malinas y de otros centros de producción, cuyos reglamentos fueron empleados hacia mediados del siglo XV. Pero son marcas, en todo caso, que no tienen relación con la calidad de

30 Los profesores Miguel A. Rábeda Navarro, Francisco Salas Delgado y Pilar Lojendio Quintero. Por otra parte, Enrique Pérez Herrero, exdirector del Archivo Histórico Provincial de Las Palmas de Gran Canaria, corroboró la autoría por medio de exámenes paleográficos y a través de rayos ultravioletas. La totalidad de estas pruebas fueron realizadas *in situ*, en el Santuario del Santísimo Cristo de La Laguna. Al objeto de practicar estos exámenes pormenorizados, los hermanos franciscanos autorizaron el descendimiento de la imagen que se llevó a cabo, en sucesivas sesiones de trabajo, por miembros de la Esclavitud. Sin embargo, otra línea de opinión considera que ambas escrituras (la del *cinctus* y la del nudo del paño de pudor) son coincidentes y, por tanto, meramente decorativas, Serck-Dewaide et al. 2014: 185.

la imagen, como el *Cristo de Laguna* –que carece de ellas–, hecho en Brabante, bien en Bruselas o en Amberes. Tal vez se hizo en la capital del ducado debido a sus elegantes y delicadas formas. Pero este extremo es muy difícil de precisar. Habría que considerar que un maestro de Bruselas podría trabajar en Amberes, o viceversa. Es más, existen obras de colaboración entre artistas de manera que algunas esculturas fueron talladas en Amberes y policromadas en Bruselas, o a la inversa.

Pero también hay esculturas de la época que sí están firmadas, como sucede con varias obras de Jan van Steffeswert, cuya documentación ha sido rigurosamente estudiada (Te Poel, 2000: 11-22; 53-56; 67-76)³¹. Fue el primer escultor de tallas en madera de la región del Mosa y las firmas de sus obras nos remiten a su personalidad artística. En muchos casos, sus firmas también están situadas en lugares casi inaccesibles, difíciles de observar a simple vista, al igual que sucede con el *Cristo de La Laguna*.

En igual sentido, habría que anotar obras rubricadas de otros escultores flamencos del siglo XVI, como Jacques du Broeueq, comúnmente conocido como el *Maestro de Giambologna*³². También el escultor español del siglo XVIII Luis Salvador Carmona firmó, con absoluta legibilidad, en el paño de pureza del *Cristo Crucificado* exhibido en el Museo Nacional de Escultura, en Valladolid, aunque la obra procede del madrileño colegio de Loreto (García, 1990: 84, lám. 7). Una escultura primorosa imbuida por el lenguaje de un barroco contenido que anticipa las formas clasicistas.

En el ámbito de las analogías que sostiene el *Cristo de La Laguna* con el arte de la época, habría que citar, en correspondencia con la variedad de los lenguajes mencionados, la siguiente antología de ejemplos en sus diversas representaciones plásticas, pues la reciprocidad entre las artes fue un recurso muy habitual en estos tiempos.

Es necesario incidir, una vez más, en el decisivo influjo de Rogier van der Weyden y sus seguidores, pues en sus pinturas se acentuaba de manera singular la expresividad dolorosa de los personajes que requerían de respuestas emocionales. Sus figuras estaban en apropiada relación con el movimiento de la *devotio moderna*, así como de los textos religiosos citados en las páginas anteriores.

Como es bien conocido, las fuentes de inspiración para los escultores de este período fueron, en general, los grabados. Uno de los grabadores más destacados que tradujo aquellos conceptos espirituales fue Martin Schongauer que tuvo un predominio en el arte europeo al introducir en sus obras soluciones muy personales e innovadoras. Su importante *Serie de la Pasión*, formada por seis hojas sueltas, en la que sobresale *El Cristo con la Cruz, María, San Juan y cuatro ángeles*, constituyó una gran aportación a la iconografía cristológica (Lehrs, 1908-1934, vol. VII: 1-101)³³. Una composición en la que el gusto por las perspectivas paisajísticas y la expresividad emocional de las figuras derivan del

31 Analizada, igualmente, por T. Poel en 2007.

32 Así denominado por Wellens y Didier en las referencias bibliográficas.

33 Otro excelente estudio de Schongauer, en el que se desarrolla ampliamente el análisis de la obra citada en el texto, ha sido realizado por Kemperdick.

arte de Van der Wyden. En este grabado, el cuerpo estilizado del Crucificado nos sugiere el exquisito porte del *Cristo de La Laguna*.

También algunas estampaciones de Lucas van Leyden son cercanas a las formas naturalistas del *Cristo de La Laguna*. Fue el principal grabador del siglo XVI y poseía una depurada técnica y una excelente capacidad artística, además de ser un sensible admirador por las renovadoras influencias italianas (Leefflang, 2011: 12-149). Los grabados de Van Leyden alcanzaron una gran reputación en el concierto del arte internacional. Tal vez diseñó la lámina –aunque desconocemos quién la cortó– *Cristo en la cruz, con María y San Juan* (Fig. 5) que figura en el *Missale Traiectense* publicado por Jan Seversz en 1514 de la que existen varias versiones (Vogelaar et al., 2011: 352, nr. 151, 205; Grieken, 2014: 101)³⁴. Se trata de un grabado más evolucionado, más cercano al clasicismo, aunque mantiene ciertas igualdades con lenguajes precedentes. Es muy próximo al *Cristo de La Laguna*, especialmente en la disposición formal del Crucificado. Sin embargo, la escultura lagunera es más depurada en sus formas, más esbelta y delicada.

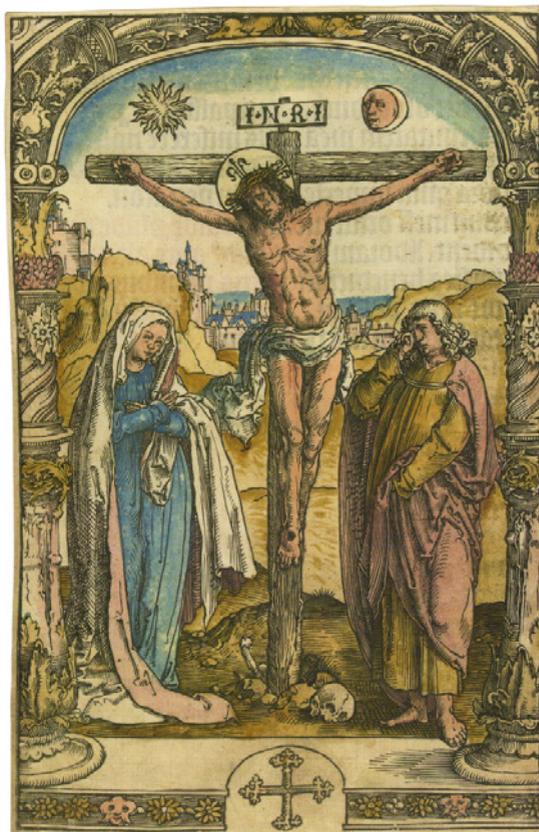


Fig. 5. Cortador anónimo. Lucas van Leyden (?). *Cristo en la cruz, con María y San Juan*. Grabado en madera, pintado a mano, publicado por primera vez como ejemplo de la *Missale Traiectense*, por Jan Seversz, en Leiden, 1514. Foto© Rijksmuseum, Ámsterdam.

34 Grieken dice, en la nota 30 de la página indicada, que existe otra versión de esta impresión en el Museo Británico.

En el ámbito de la escultura gótico tardía de Brabante, existen numerosos crucificados que sostienen diversas concomitancias con el *Cristo de La Laguna*. Entre ellos cabe señalar el *Crucificado del Gran Beatario de Lovaina*, que en la actualidad forma parte de la colección del M-Museum, en la misma ciudad. Una escultura tallada hacia 1500 por el denominado *Maestro de Cristo en la Cruz* (Debaene et al., 2014: 54-55, 128-129; Debaene, 2020: 5-7)³⁵. Se trata de un tipo de crucificado muy singular y característico del gótico brabantón producido en los talleres de Lovaina que ha sido atribuido al taller de un mismo maestro (Crab, 1977: 255-256, lám. 16)³⁶. El Crucificado en cuestión mantiene algunas semejanzas con el *Cristo de La Laguna*, como la inclinación de la cabeza hacia la derecha, los mechones desplomados sobre sus hombros y la rotación de los pies, pero carece del embelesado naturalismo de la escultura lagunera. Más igualdades posee con nuestra imagen el *Crucificado de la abadía de Santa Gertrudis*, también, en Lovaina, que tal vez se pueda adscribir al círculo de Borman (o Borreman)³⁷ (Fig.6).



Fig. 6. Maestro de Cristo en la Cruz. *Crucificado*, c. 1475-1500. Museum «M», en Lovaina. Foto©. Dominique Provost; Jan Borman «El Viejo» o círculo (?), *Crucificado*, c. 1475-1500. Abadía de Santa Gertrudis, Lovaina. Foto© KIK-IRPA.

35 La escultura es de roble y contiene restos de policromía original.

36 Los crucificados de la región han sido estudiados por Crab, quién los adscribe a la producción de un solo escultor. Esta atribución conlleva ciertas dificultades debido a la diversidad de las tipologías. La variedad de los lenguajes se puede observar en la figura 6.

37 Otras relaciones del Cristo de La Laguna con crucificados de los antiguos Países Bajos: Galante, 1999: 100-108; Galante, 2002: 132-143; Rief, 2014: 83-97.

Pero la imagen que ha tenido mayor trascendencia artística es el *Crucificado de la colegiata de San Pedro*, igualmente en Lovaina, esculpido entre 1490-1500 posiblemente por el maestro Jan Borman *el Viejo* activo en Bruselas³⁸. Es una obra crucial, un prototipo que determinó una nueva manera de representación. El *Crucificado*, junto con las figuras de María y Juan, está situado sobre el formidable coro marmóreo de la colegiata. Las tres imágenes complementan su iconografía con elementos que aluden al sufrimiento de Cristo –como la roca del Gólgota, la calavera y diversas osamentas– y, alojadas en el basamento, a manera de zócalo, las esculturas de san Gregorio, san Pablo y san Jerónimo, dirigidas hacia la nave, y, en el anverso, orientada hacia el deambulatorio, las pinturas de san Ambrosio, san Enrique y san Agustín. Todo ambientado en un portentoso marco arquitectónico.

El *Cristo de La Laguna* bebió de las fuentes de este *Crucificado* bruselense en las disposiciones de los pliegues del paño de pudor, muy plásticos y estructurados, que evocan también a los crucificados de Van der Weyden. Sin embargo, la talla del torso y de otros miembros del cuerpo de la estatua lovaniense, más corpórea, con el tórax ensanchado, son ajenos a la esculida escultura lagunera. Aunque existe una atmósfera de igualdad entre ambas esculturas.

Una escultura muy cercana al *Cristo de La Laguna* es el *Crucificado de la catedral de San Chad de Mercia*, en Birmingham, muy relacionada a su vez con el *Crucificado de la colegiata de San Pedro*, en Lovaina, aunque más tardía, ejecutada entre 1510 y 1520, quizás por Jan Borman o bien algún escultor de su círculo (Woods, 2007: 266-271, lám. 30). Su cronología, entonces, es paralela a la del *Cristo de La Laguna* siendo sus formas muy similares, como las posiciones de las extremidades superiores e inferiores, los paños cortos, las rotaciones de sus cabezas, los tratamientos de los enroscados tirabuzones y, en general, el gusto por la minuciosidad en los detalles. Son, en definitiva, dos esculturas cuyas texturas acrisoladas nos remite al naturalismo clásico, aun preservando diversas analogías con el gótico tardío de Brabante (Fig. 7).

Así pues, en su delicadeza de estilo, el *Cristo de La Laguna* manifiesta una fusión de lenguajes. Una señera obra de arte de alcance internacional.

38 En 2019 Debaene realizó un exhaustivo estudio de la producción de Jan Borman.



Fig. 7. Jan Borman «El Viejo» (?). Crucificado de la colegiata de San Pedro, en Lovaina, c. 1490-1500. Foto© KIK-IRPA; Jan Borman «El Viejo» o círculo (?), Crucificado de St. Chad's, en Birmingham, c. 1510-1520. Foto© KIK-IRPA.

El poder de la imagen y su trascendencia cultural

Desde que la escultura fue comprada por el conquistador Juan Benítez de Lugo –en compañía de Alonso Fernández de Lugo, adelantado de Canarias y fundador de La Laguna– en calidad de agradecimiento a la victoria que lograron en la Guerra de Las Salças, en el Languedoc-Rosellón, en la región de Occitania, cerca de Montpellier, el *Cristo de Laguna* tuvo una irrefutable repercusión social y artística, así como una extraordinaria dimensión devota. Una imagen que fue cedida a los predicadores franciscanos para ser colocada en el convento lagunero de San Miguel de las Victorias.

A partir de ese momento, los grupos sociales más aventajados invirtieron considerables caudales en donaciones de diversa índole al objeto de enriquecer el patrimonio artístico de la efigie. De esa manera aseguraban su prestigio y reputación, al tiempo que garantizaban enterramientos más dignos para ellos y sus linajes, perpetuando el poder, no solo en la tierra, sino en el más allá. Así que concluida las obras de la iglesia

conventual, la imagen fue atesorada con piezas de plata de admirable valor artístico, consolidándose la cualidad de una escultura de alto valor simbólico e icónico.

Las relucientes piezas de plata fueron elaboradas en los talleres de los acreditados orfebres de La Laguna (Hernández, 1955: 198, 241, 249, 381)³⁹. Como una cruz alicatada con plancha de plata decorada con incisiones de motivos geométricos incrustados en la hornacina que fue regalada en 1630 por el maestre de campo Francisco Bautista Pereyra de Lugo, regidor de Tenerife y señor de las islas de La Gomera y El Hierro. O el sobresaliente frontal, el más antiguo de las islas Canarias, repujado en 1676, obsequiado por Alonso de Nava-Grimón y Alvarado, marqués de Villanueva del Prado. A partir de este ejemplo se emplearon frontales en muchos templos del archipiélago, y algunos se importaron desde La Habana o México.

Sobre el referido frontal fue instalado un sagrario de plata, caracterizado por su estructura arquitectónica, en cuya puerta fue labrada la figura del Cordero Místico sobre el Libro de los Siete Sellos. *Todo es de plata...*, como se indica en una de las fuentes documentales más importantes de la época, incluso otras *labradas en España* –como decía el mismo cronista⁴⁰– que se encuentran en la actualidad en el Museo del Cristo de La Laguna, anejo a su Santuario. Como se ha señalado, gran parte de este tesoro artístico fue legado por familias de gran relieve y reputación. La inversión en la imagen constituyó un acto de ejemplaridad cívica: la escultura trascendía a las esferas del poder.

El poder de la imagen del *Cristo de La Laguna* se propagó en los estamentos sociales de mayor notoriedad. Un manifiesto relevante lo constituye un grabado de 1677 que nos remite, por otro lado, al funcionamiento de esta manifestación plástica en la cultura del Barroco.

Se trata de un grabado calcográfico, posiblemente inspirado en una estampa devocional, abierto al buril o en talla dulce en base a la tradición del grabado flamenco. Está firmado por Gregorio Fosman y Medina, de ascendencia neerlandesa y activo en Madrid, que era entonces el centro de producción más importante de España.

El grabado fue encomendado por Jacinto Domenech Benítez y Valera, implicado en un turbio asunto ya que se enfrentó a un adversario causándole la muerte. El medroso personaje huyó a Perú y a otros territorios cercanos donde permaneció durante muchos años. En su ausencia fue juzgado ante la justicia, representándolo su madre, siendo finalmente condenado. A su regreso quiso eximirse de toda responsabilidad apelando a su linaje de nobleza. Para demostrarlo, encargó su primer escudo de armas: un grabado del *Cristo de La Laguna*, argumentando que era buen cristiano y que su cuarto abuelo, Juan Benítez de Lugo, había comprado la escultura del *Cristo de La Laguna*.

Esta breve descripción de los hechos fue avalada por el reputado escribano público Diego Álvarez de Silva que en un extenso protocolo notarial otorgó veracidad al manuscrito redactado en 1590 por fray Bartolomé de Casanova, provincial de la orden franciscana.

39 Las lámparas votivas de plata han sido estudiadas por Pérez Morera. Una monografía reciente de la platería del *Cristo de La Laguna* es la de Rodríguez Morales.

40 Biblioteca Nacional, Madrid. Núñez, 1669, mss., sig. 3206, fol. 354.

cana en el que precisa con todo pormenor de detalle el origen, el costo, el propietario y el itinerario de la imagen hasta su llegada a La Laguna en 1520. Se trata, por tanto, de un documento probatorio en el que se da fe de la fuente consultada. Además, el escribano recogió información en los libros capitulares del año 1533 acerca de la imagen y de otros acontecimientos importantes⁴¹. Es decir, poco más de una década de la arribada de la escultura. Por consiguiente, esta es la fuente más cercana a los tiempos en los que llegó a Canarias el *Cristo de La Laguna*.

En el grabado podemos observar un trazo seguro y equilibrado, propio de un buen dibujante y de grandes conocimientos de la perspectiva y de los encuadres compositivos. Fosman parece estar muy cultivado en el principio arquitectónico de la estampación, así como en la iconografía de la época. Como es característico del barroco, recurre con habilidad y destreza a los efectos ilusorios y efectistas, al trampantojo: enseña lo que no es, jugando con la realidad, como el arte en sí mismo (Fig. 8).



Fig. 8. Gregorio Fosman. *Cristo de La Laguna*, 1677. Grabado en talla dulce o al buril. Archivo Histórico Provincial de Las Palmas; *Cristo de La Laguna en su retablo*, Santuario del Santísimo Cristo de La Laguna. Foto © La Mirada-Producciones.

41 Archivo Histórico Provincial, Las Palmas de Gran Canaria (AHPL, Las Palmas). Escribanía: Las Palmas de Gran Canaria. Escribano: Diego Álvarez de Silva. Protocolo notarial, nº 1294, 1661, contiene 417 fols.

El autor muestra una fidelidad en la representación del Crucificado, aunque introduce dos temas que están en adecuada correspondencia con la temática cristológica.

Por un lado, Fosman hace referencia a la *Ostentatio Christi* pues la imagen de Cristo es presentada por medio de cuatro angelotes con lirios que ejercen de intermediarios entre Dios y la humanidad. Dos de ellos sostienen los brazos de Jesús, mientras que otros niños, gordezuelos y mofletudos, se apoyan en el *tablazonium* plegando los cortinajes que cubrían la hornacina. Otros dos seres celestiales recorren otras amplias telas para mostrar la imagen del Crucificado anunciado su gloria: muerte y triunfo ensamblados en la misma obra.

En este punto habría que poner de manifiesto que la temática de la *Ostentatio Christi* alcanzó un gran desarrollo a partir de los grabados de Lucas van Leyden, especialmente en su obra *Ecce Homo* (1510), conservada en el Metropolitan Museum of Art. Más tarde, en torno a 1655, Rembrandt grabó ocho estampas de la misma trama, la más divulgada es la que posee el Rijksmuseum, en Ámsterdam.

La otra variante en el grabado es la sustitución en el sagrario de la figura del Cordero Místico por la de Cristo Triunfante. En este caso, Jesús figura aderezado con la túnica y el báculo, símbolos de la divina autoridad, mientras que alza su brazo para bendecir con su mano derecha.

La excelsa escultura del *Cristo de La Laguna* también trascendió a otros niveles de comprensión. En este sentido, constituyó un argumento de reflexión crítica para los artistas de tiempos posteriores. Fue un modelo a seguir en muchos crucificados tallados durante el siglo XVII, y motivo de reproducción en diversas pinturas exentas o bien enmarcadas en sencillos retablos del siglo XVIII existentes en los templos de las islas, lo que indica su prospección devota en todo el archipiélago. No existe otra imagen en Canarias que posea esa cualidad sensitiva.

En nuestros aciagos tiempos, el peculiar artista lagunero Pedro González realizó en el año 2003 un vibrante y emotivo cuadro en el que el *Cristo de La Laguna* asume el sentido de la tragedia humana. Jesús flotando en el mar, como un naufrago más, hinca su hombro a una barcaza de madera como un símbolo de ayuda a los más débiles, a los más necesitados, a aquellos que no tienen nada que perder y buscan otros horizontes de esperanza; así el cuadro se tiñe de manchas compactas verdosas y de tonalidades filtradas y vibrantes de fuerte carga expresionista. Pero algunos yacieron para siempre en el insondable mar Atlántico. Partieron de las costas africanas en busca del paraíso y perecieron anegados en el desamparo. Otra dimensión de la imagen: compromiso y sacrificio, como el que asumió en su tiempo Jesús de Nazareth.

También hace algunos años la imagen recobró su resplandor pues fue objeto de una extraordinaria restauración (Serck-Dewaide et. al, 2014: 179-191). El Cristo dejó de ser moreno –como decía la copla– para recuperar su albura original.

En estos tiempos, tan confusos como vacíos, el *Cristo de La Laguna*, la luz de Canarias, sigue brillando, aunque murió en la Cruz para salvar a la humanidad. El arte no cura,

como la cultura en general, pero al menos nos alivia. Y ahí sigue, con lumbre, iluminado al trasluz desde que llegó hace quinientos años. Su espléndida figura imanta el destino.

Bibliografía

- Aznar Vallejo, E. et. al., (coords) (2006). *Le Canarien. Retrato de dos mundos*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- Backhouse, J. (1997). *Illumined page: Ten centuries of painting in the manuscripts of the British Library*. London: British Library.
- Baert, B. (2000). The Gendered Visage. Facets of the Vera Icon. *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kusten Antwerpen*, 10-43.
- Belting, H. (1998). *L'image et son public au Moyen Âge*. Saint-Pierre-de-Salerno: Gérard Montfort.
- Bonnet y Reverón, B. (1954). *Las Canarias y la conquista franco-normanda. II. Gadifer de la Salle*. Madrid- La Laguna: Consejo Superior Investigaciones Científicas, Instituto de Estudios Canarios.
- Bücken, V. y Steyaert, G. (2013). L'héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles 1450-1520. *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* (67), 286-289.
- Campbell, L. (2012). Rogier as a Designer of Works of Art in Media other than Oil on Panel. En: *Rogier van der Weyden in Context* (pp. 23-43). París-Leuven-Walpole: Peeters, pp. 23-43.
- Campbell, L. y Van der Stock, J. (eds.) (2009). *Rogier van der Weyden. 1400-1464, Master of Passions*. Leuven: M-Museum.
- Crab, J. (1977). *Het Brabants beeldsnijcentrum Leuven*. Leuven: Vrienden van de Leuvense Musea.
- Debaene, et al., (eds.) (2014). *M Collecties. Beeldhouwkunst*. Leuven: M - Museum Leuven.
- Debaene, M. (ed.) (2019). *Borman. A Family of Northern Renaissance Sculptors*. London/Turnhout: Harvey Miller Publishers.
- Debaene, M. (2020). The problem with Leuven sculpture around 1500: the creation of anonymous sculpture workshops. *Journal of Art Historiography* (22), 5-7.
- De Boodt, R. y Schäfer, U. (2007). *Vlaamse Retabels. Een internationale reis langs laatmiddeleeuws beeldsnijwerk*. Leuven: Davidsfonds.
- Delmarcel, G. (1999). *Tapisseries flamandes du XVe au XVIIIe siècle*. Paris: Lannoo.
- De Vos, D. (1999). *Rogier van der Weyden. The Complete Works*. Antwerpen: Mercatofonds.
- Didier, R. (1989). *La Passion du Christ dans la sculpture médiévale*. Bruxelles.
- Didier, R. (1997). Miseratio Christi, redemption mundi. Considérations sur l'iconographie de la Pasion. En: *Art et Histoire. De l'Occident médiéval à l'Europe contemporaine de Malmèdy* (pp. 97-148).

- Didier, R. (2000). *Jacques du Broeueq. Sculpteur et Maître-Artiste de l'Empereur (1505 - 1584)*. Bruxelles: Ars Libris.
- Fransen, B. (2013). *Rogier van der Weyden and Stone Sculpture in Brussels*. London-Turnhout: Harvey Miller.
- Friedländer, M. (1981). *De Van Eyck a Bruegel*. Ithaca: Cornell University Press.
- Friedlin, R. (2004). *Der Dialog ber Raimundo Lulio*. Tubinga: Deutsche Studentiftung.
- Galante Gómez, F. (1999). *El Cristo de La Laguna. Un asesinato, una escultura y un grabado*. La Laguna: Ayuntamiento de La Laguna.
- Galante Gómez, F. (2002, 2ª ed. revisada y ampliada). *El Cristo de La Laguna. Un asesinato, una escultura y un grabado*. La Laguna: Ayuntamiento de La Laguna.
- Galante Gómez, F. (ed.) (2003a). *Lumen Canariense. El Cristo de La Laguna y su tiempo*. 3 t., San Cristóbal de La Laguna: Gobierno de Canarias y Ayuntamiento de La Laguna.
- Galante Gómez, F. (2003b). Canarias, el Cristo de La Laguna y sus relaciones con la escultura gótica tardía de los antiguos Países Bajos. En: Galante Gómez (ed). *Lumen Canariense. El Cristo de La Laguna y su tiempo* (pp. 81-119). La Laguna: Gobierno de Canarias y Ayuntamiento.
- Galante Gómez, F. (2007). Una escultura de alabastro producida en los talleres del maestro de Rímini: la Virgen de la Peña, en Betancuria (Fuerteventura). *Archivo Español de Arte* (318), 141-160.
- Galante Gómez, F. (2009). El núcleo histórico de Betancuria, en Fuerteventura. Territorio, memoria histórica y recuperación integral. En: *Estudios de Historia del Arte. Homenaje al profesor de la Plaza Santiago* (pp. 317-322). Valladolid: Universidad.
- Galante Gómez, F. (2017). La conquista del espacio en los orígenes de la expansión atlántica. Arte y espiritualidad en el cenobio franciscano de Betancuria. *Anuario de Estudios Atlánticos* (63), 1-25.
- Galante Gómez, F. (2018). Los Países Bajos en las islas Canarias. Arte, comercio y cultura en tiempos de esplendor. *Anuario de Estudios Atlánticos* (64), 1-42.
- García Gainza, M.C. (1990). *El escultor Luis Salvador Carmona*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Grieken, J. (2014). Grabados en el norte de Europa en tiempos del Cristo de La Laguna. En: Galante Gómez, F. (ed.), *El Cristo de La Laguna. 500 años de Historia* (pp. 91-103). La Laguna- Bruxelles: Gobierno de Canarias, Ayuntamiento de La Laguna, Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA-KIP).
- Gwinn, et. al., (ed.) (1990, 15th ed.) "Bethéncourt, Jean de". En: *The New Encyclopedia Britannica*. Chicago: University of Chicago.
- Hand, J.O. (1992). Salve sancta facies. Some Thoughts on the Iconography of the 'Head of Crihst' by Petrus Christus. *The Metropolitan Museum Journal* (27), 7-18.

- Hand, J.O. (2000-2001). *Il volto di Cristo* (pp. 103-114). Roma.
- Hansmann, W. y Hofmann, G. (1995). *Spätgotik am Niederrhein. Rheinische und Flämische Flügellaltäre im Licht neuer Forschung*, v. 35. Düsseldorf: Düsseldorf Gruppe.
- Harper, C. y Harvey, R. (eds.) (2001). A late medieval knight-errant. En: *The ideals and practices of Medieval Knighthood*. Suffolk: Boydell Press, 74-85.
- Hendericks, V. (2011). *Albrecht Brouts (1451-55/1549). Contributions à l'étude des Primitifs flamands*. Bruxelles: KIK-IRPA.
- Hernández Perera, J. (1955). *Orfebrería en Canarias*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Herrero Carretero, C. (2001). *A la manera de Flandes. Ricos tapices de la Corona de España*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Hyma, A. (1924). *The Christian renaissance: a history of the devotio moderna*. New York: Century Company.
- Junquera de Vega, P. y Herrero Carretero, C. (1986): *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Karnes, M. (2011). *Imagination, meditation and cognition in the Middle Ages*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kemperdick, S. (2004). *Martin Schongauer. Eine Monographie*. Petersberg: Michael Imhof Verlag,
- Ladero Quesada, M.A. (2006). Jean de Béthencourt, Sevilla y Enrique III. En: *Le Canariens. Retrato de dos mundos* (pp. 17-49). La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- Leefflang, H. (2011). De prentmarker Lucas van Leyden. Zijn werkwijzen, voobeelden en genie. En: *Lucas van Leyden en de Renaissance* (pp. 12-149). Leiden-Gent: Museum de Lakenhal.
- Lehrs, M. (1908-1934). *Gestchichte und kristischer Katalog des deutsche, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV*. Wenen.
- Marrow, J.H. (1979). Passion Iconography in Northern European Art on the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative. *Ars Neerlandica. Studies in the History of Art in the Low Countries* (1), 1-32.
- Negrín Delgado, C. (1994). El Cristo de La Laguna y su probable origen brabantón. *Archivo Español de Arte* (267), 292-298.
- NcNamer, S. (2009). The origins on the Meditationes vitae Christi. *Espéculo* (84), 905-995.
- Nieuwdorp, H. (dir.) (1993). *Antwerpse retabels 15é-16é eeuw. Essays*. Antwerpen: Museum voor Religieuze Kunst Antwerpen.
- Núñez de la Peña, J. (1669). *Libro de Antigüedades y Conquistas de las Islas Canarias*. Mss. Biblioteca Nacional de Madrid, sig., 3206.

- Panofsky, E. (1956). Jean Hey's Ecce Homo. Speculations about its Author, Its Donor and Its conography. *Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België Musèes Royax des Beaux-Arts de Belgique* (5), 88-118.
- Pérez Morera, J. (2001). Los velos y las lámparas votivas del Cristo de La Laguna. *Programa de Fiestas del Santísimo Cristo de La Laguna*, s.n., s.p.
- Rief, M. (2014). El Cristo de La Laguna y los crucifijos de los antiguos Países Bajos entre 1480 y 1530. En: Galante Gómez, F (ed.). *El Cristo de La Laguna. 500 años de Historia*. La Laguna-Bruxelles: Gobierno de Canarias, Ayuntamiento de La Laguna, Institut Royal du Patrimoine Artistique (KIK-IRPA).
- Rodríguez Morales, C. (2016). *Todo es de plata. Las alhajas del Cristo de La Laguna*. La Laguna: Ayuntamiento de La Laguna.
- Rumeu de Armas, A. (1947-50, 5 vols.) (1991, reed.). *Canarias y el Atlántico*. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias.
- Rumeu de Armas, A. (1960) (1986, 2001, reeds.). *El Obispado de Telde: misioneros mallorquines y catalanes en el Atlántico*. Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Telde.
- Serck-Dewaide, M. (2012a). Note sur le Christ en croix brabançon de San Cristobal de La Laguna à Tenerife. En: Campbell et al., (eds.). *Rogier Van der Weyden in context* (pp. 302-309). París-Leuven: Walpole-MA, pp. 302-309.
- Serck-Dewaide, M. (2012b). Discovery and examination of several polychrome religious sculptures preserved in Tenerife. En: *Restauratorenbläter* (pp. 109-114). Vienne: Klosterneuburg, 109-114.
- Serck-Dewaide, M. et al., (2014). Conservación y restauración del Cristo de La Laguna. Estudio del soporte y de la policromía. En: Galante Gómez, F. (ed.), *El Cristo de La Laguna. 500 años de Historia*. La Laguna: KIK-IRPA (Bruxelles), Gobierno de Canarias y Ayuntamiento de La Laguna, pp. 179-191.
- Serra Rafols, E. y Cioranescu, A. (eds.) (1954-65), (2003, 2006, 2007, reeds.). *Le Canarien. Crónicas francesas de la conquista de Canarias*. Fontes Rerum Canariarum-XI. La Laguna-Las Palmas de Gran Canaria: Instituto de Estudios Canarios-Museo Canario.
- Stabel et al., (eds.) (2000). *International Trade in the Low Countries (14th.-16th. Centuries)*. Leuven: Apeldoorn.
- Stols, E. y Thomas, W. (2004). Flandes y la primera apertura al mundo, 1450-1550. En: Galante Gómez, F. (ed.): *La Virgen de Prima y su tiempo*. Santiago de Compostela: Xacobeo, pp. 69-108.
- Te Poel, P. (2000). *Op de drempel van een nieuwe tijd: de Maastrichtse beeldsnijder Jan van Steffeswert*. Maastricht: Bonnefantem Museum.
- Te Poel, P. (2007). *Bonnefantem Museum Maastricht. Collectie Middeleeuws Houttsnijwek*. Oberhausen-Maastricht: Bonnefantem Museum.
- Thoby, P (1963). *Le Crucifx des origines au concile de Trente*. Nantes: Bellanger.

- Van Engen, J. (1998). *Devotio Moderna. Basic writings*. Mahwah: Paulist Press.
- Voet, L. (1973). *Antwerp. The golden age*. Antwerp: Mercatorfonds.
- Vogelaar et al., (2011). *Lucas van Leyden en de Renaissance*. Leiden-Gent: Museum de Lak-enhal.
- Wellens, R. (1962). *Jacques du Broeueq, sculpteur et architecte de la Renaissance, 1505-1584*. Bruxelles: La Reinassance du Livre.
- Woods, K.W. (2007). *Imported Images. Netherlandish Late Gothic Sculpture in England, c. 1400-c. 1500*. Donington: Print Publishing.
- Xirau, J. (2004). *Vida y obra de Ramon Llull: filósofo y místico*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.
- Yarza Luaces, J. (1992). *El Arte de los Países Bajos en la España de los Reyes Católicos, reyes y mecenas*. Madrid: Electa.
- Yarza Luaces, J. (1993). *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*. Madrid: Ne-rea.
- Yiu, Y. (2012). The date of Rogier van der Weyden`s Crucifixion of Scheut: a reassessment of the 15th. Century documents. *Zeitschrisft für Kunntsgeschichte* (37, 2), 179-192.